Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

Fiorenzo Fantaccini

W. B. Yeats e la cultura italiana

Fiorenzo Fantaccini

W. B. Yeats e la cultura italiana

firenze university press
2009

W. B. Yeats e la cultura italiana. / Fiorenzo Fantaccini – Firenze : Firenze University Press, 2009.
(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 3)

ISBN (online) 978-88-8453-973-1

I volumi della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* (<http://www.collana-filmod.unifi.it>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Firenze.

Nell'ambito del Laboratorio editoriale *open access* del Dipartimento di Filologia Moderna, la Redazione elettronica della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* contribuisce con il proprio lavoro allo sviluppo dell'editoria *open access* e collabora a promuoverne le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area delle filologie moderne straniere.

Editing e composizione: Redazione elettronica della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* con A. Antonielli (resp.), D. Barbuscia, D. Biazzo, T. Borri, S. Corradin, S. Grassi, C. Luppino, V. Milli, L. Orlandini, V. Vannucci, F. Viglione.

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández

2009 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
http://www.fupress.com/

Printed in Italy

... e il giorno della fine
non ti servirà l’inglese.

Franco Battiato, *Il Re del Mondo*

SOMMARIO

Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, ISBN 978-88-8453-973-1 (online), ISBN (online) 978-88-8453-973-1, 2009 Firenze University Press.

LISTA DELLE ABBREVIAZIONI

Il seguente elenco comprende solo le abbreviazioni dei testi ricorrenti con frequenza in tutti i capitoli di questo studio. Quelle relative ad altri titoli citati invece soltanto in singoli paragrafi, sono sciolte nelle note dei paragrafi stessi.

Opere di W. B. Yeats

A *Autobiographies* (1955), Macmillan, London and Basingstoke 1980.

AV *A Vision and Related Writings*, ed. by A. Norman Jeffares, Arena, London 1990.

CL1 *The Collected Letters of W. B. Yeats*, vol. I, 1865-1895, ed. by J. Kelly and E. Domville, Clarendon Press, Oxford 1986.

CL2 *The Collected Letters of W. B. Yeats*, vol. II, 1896-1900, ed. by W. Gould, J. Kelly, D. Toomey, Clarendon Press, Oxford 1997.

CL3 *The Collected Letters of W. B. Yeats*, vol. III, 1901-1904, ed. by J. Kelly and R. Schuchard, Clarendon Press, Oxford 1994.

CL4 *The Collected Letters of W. B. Yeats*, vol. IV, 1905-1907, ed. by J. Kelly and R. Schuchard, Clarendon Press, Oxford 2005.

CP *The Collected Poems of W. B. Yeats. A New Edition*, ed. by R. J. Finneran, Macmillan, Basingstoke 1993.

CPL *Collected Plays* (1934), Macmillan, London and Basingstoke 1977.

E *Explorations* (1962), selected by Mrs. W. B. Yeats, Collier, New York 1973.

EI *Essays and Introductions*, Macmillan, New York 1961.

LNI *Letters to the New Island*, ed. by G. Bornstein and H. Witemeyer, Macmillan, New York 1989.

LW *The Letters of W. B. Yeats*, ed. by A. Wade, R. Hart-Davis, London 1954.

Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, ISBN 978-88-8453-973-1 (online), ISBN (online) 978-88-8453-973-1, 2009 Firenze University Press.

M *Mythologies* (1959), Macmillan, London and Basingstoke 1989.

ME *Memoirs*, ed. by D. Donoghue, Macmillan, London and Basingstoke 1972.

PI *Prefaces and Introductions*, ed. by W. H. O'Donnell, Basingstoke, Macmillan 1988.

SS *The Senate Speeches of W. B. Yeats*, ed. by Donald R. Pearce, Faber & Faber, London 1960.

UP1 *Uncollected Prose 1, 1866-1896*, ed. by J. P. Frayne, Columbia University Press, New York 1970.

UP2 *Uncollected Prose 2, 1897-1939*, ed. by J. P. Frayne and Colton Johnson, Macmillan, London 1975.

Altri testi

H J. Hone, *W. B. Yeats 1865-1939* (1962), Macmillan, Basingstoke 1989.

JC A. Norman Jeffares, *A New Commentary on the Poems of W. B. Yeats*, Macmillan, Basingstoke 1984.

Jochum K. P. S. Jochum, *W. B. Yeats. A Classified Bibliography of Criticism*, 2nd edition, revised and enlarged, University of Illinois Press, Urbana & Chicago 1990.

Shea E. O'Shea, *A Descriptive Catalog of W. B. Yeats's Library*, Garland, New York and London 1985.

RINGRAZIAMENTI

Sono molte le persone che mi hanno aiutato nella realizzazione di questo studio. La mia più sincera riconoscenza va a Ornella De Zordo e Guido Fink, per la fiducia, il costante incoraggiamento e l'attenta supervisione del lavoro; ai colleghi del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università di Firenze per il sostegno e la grande pazienza; alla memoria di Anne Yeats che mi ha consentito di visitare e consultare la biblioteca del padre nella sua casa di Dalkey; alla memoria di Agostino Lombardo, lettore attentissimo del dattiloscritto; a Colin Smythe, per l'amichevole collaborazione e le numerose indicazioni bibliografiche; a K. P. S. Jochum, per i suggerimenti, per le preziose informazioni e le migliaia di fotocopie gentilmente inviatemi e per aver pubblicato una parte del terzo capitolo; a Carla de Petris, per gli utili consigli, le lunghe conversazioni yeatsiane e per aver ospitato l'embrione della bibliografia conclusiva nel volume *Yeats oggi* da lei curato; a Rosangela Barone, indimenticabile compagna di pellegrinaggi dublinesi sulle orme di Willie; a Donatella Abbate Badin e Dario Calimani, 'commissari' rigorosi, insieme a Francesco Marroni, al quale va il mio speciale ringraziamento per la generosa fiducia dimostratami pubblicando una versione del secondo capitolo; a Francesca Romana Paci, per aver letto parte del capitolo secondo e per i suoi accorti pareri; a Anthony L. Johnson, per avermi fornito copie dei suoi saggi; alle meravigliose Concetta Mazzullo, Francesca Saggini e Giovanna Tallone per gli amichevoli consigli e l'aiuto concreto nel reperimento del materiale.

Un ringraziamento speciale ad Arianna Antonielli e ai collaboratori della Redazione elettronica della Collana di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna per la loro pazienza, precisione e generosità e a Beatrice Töttössy per i solleciti suggerimenti.

Grazie anche a John F. Dunne, per i tutti i libri che è riuscito a scovare; all'infaticabile ed efficiente personale della Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele» di Roma, della Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia e del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Firenze (grazie a Gabriella Ferrini, Enrico Maestrini e Patrizia Bonifazi); a Maurizio Festanti e a Giorgio Boccolari, della Biblioteca Municipale «A. Panizzi» di Reggio Emilia, dove è custodito il fondo «Mario Manlio Rossi», per la grande disponibilità e gentilezza; a Giovanna Musolino, curatrice del fondo «Lucio Piccolo», e alla memoria di Vanni Scheiwiller, per

Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, ISBN 978-88-8453-973-1 (online),
ISBN (online) 978-88-8453-973-1, 2009 Firenze University Press.

aver fornito il materiale inedito che compare nel capitolo secondo; a Stella Fraschetti, 'Strummala! Cheschevù?'; a Bilal Sarfraz Gichki, who always thinks of me with a smile; taghdim be duste sar-zamine Parte man Narsrollah Nasiry Jeghanab; a Konstantinos Barbopoulos (good as you), Χαζό παιδί: ευχαριστώ.

Infine il ringraziamento più grande: ai miei genitori, Roberta Macchi e Enzo Fantaccini; e a Luigi. Senza il loro sostegno e il loro affetto questo lavoro non sarebbe stato mai scritto.

PREMESSA

[...] con mano indulgente
Accogli i miei variopinti capitoli,
Semischerzosi, semiaccorati,
Alla buona, sofisticati,
Frutto incolto dei miei spassi,
Delle insonnie, dei facili estri,
Di anni acerbi e di anni non più in fiore,
Di fredde osservazioni della mente
E di meste note del cuore.

Giovanni Giudici,
Eugenio Onieghin di Aleksandr Puškin in versi italiani

Quello che presento qui è uno studio con qualche pretesa di organicità su alcuni dei principali aspetti dell'‘italianismo’ di Yeats e della fortuna del poeta irlandese nella poesia e nella critica italiana del Novecento.

Due parti assai diverse tra loro, eppure accomunate non solo dall'oggetto principale d'indagine, ma anche dall'evidenza di un filo rosso, quello della continuità, anzi dell'Unità della tradizione poetica e, in parte, del pensiero filosofico, che rappresentò una delle maggiori fonti di ispirazione e di espressione dello Yeats poeta come dello Yeats pensatore e teorico della cultura.

Con toni e metodi diversi, e fondando l'indagine su un'attenta ricognizione delle letture di Yeats, verificata direttamente sui testi presenti nella sua biblioteca custodita dalla figlia Anne nella sua casa di Dalkey, parleremo pertanto, nella prima parte, delle tracce delle «dotte cose italiane», e quindi della presenza di Dante, Castiglione, Vico, Croce e Gentile nell'opera di Yeats, concludendo con uno studio del suo rapporto col filosofo reggiano Mario Manlio Rossi, un capitolo ancora poco noto della vita del poeta irlandese, basandoci sull'intero carteggio Rossi-Yeats, in gran parte inedito e qui riprodotto nella sua completezza, e sulla corrispondenza, anch'essa inedita, di Rossi con Austin Clarke ed Elizabeth Yeats, sorella del poeta. Si è dunque tralasciata in questa sede quella parte dedicata alle influenze dell'arte italiana e della tradizione dei classici latini, ma tale esclusione trova motivazione nell'esistenza di studi approfonditi e credo

Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, ISBN 978-88-8453-973-1 (online), ISBN (online) 978-88-8453-973-1, 2009 Firenze University Press.

anche esaustivi sull'argomento: mi riferisco in particolare a Giorgio Melchiori, *The Whole Mistery of Art. Pattern into Poetry in the Work of W.B. Yeats*, Routledge and Kegan Paul, London 1960, a Elizabeth Bergmann Loizeaux, *Yeats and the Visual Arts*, Rutgers University Press, New Brunswick and London 1986, e a William P. Keen, *In the Hands of the Saints: Yeats and the Early Tuscan Painters*, «Topic: A Journal of the Liberal Arts», 53, 2003, pp. 39-62; nonché a Brian Arkins, *Builders of My Soul: Greek and Roman Themes in Yeats*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1990, e a P. Th. M. G. Liebregts, *Centaurs in Twilight. W.B. Yeats's Use of the Classical Tradition*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1993. La seconda parte sposta l'obbiettivo sul versante opposto, analizzando la suggestione e/o l'influenza esercitata da Yeats su quattro poeti italiani: Montale, Piccolo, Solmi e Giudici, e prendendo in esame le eventuali tracce tematiche, formali e culturali lasciate dall'irlandese nell'opera dei nostri scrittori, nonché la loro attività di attenti traduttori della poesia di Yeats. Anche nel paragrafo su Lucio Piccolo vengono proposte lettere inedite di Yeats al poeta siciliano. Il terzo capitolo fa il punto sulla fortuna di Yeats nel nostro paese e si conclude con una bibliografia completa delle traduzioni e dei contributi critici italiani dal 1905 al 2005.

A legare idealmente queste tre sezioni è il desiderio di rintracciare alcuni nodi, irlandesi e italiani, di quel filo di cui si è detto, per portare un contributo a un'immagine unitaria della nostra comune cultura. Un tale desiderio ci sembra peraltro essere in armonia con uno dei fini ultimi e disperati della ricerca intellettuale di William Butler Yeats, con ciò sottolineando, insieme ad altri, il tributo alla cultura e letteratura italiana reso dal grande poeta irlandese, e ribadendo – se ce ne fosse bisogno – la sua importanza anche per la cultura e la poesia italiana del nostro secolo.

Parti dei capitoli di questo volume sono state precedentemente pubblicate; vengono qui proposte in versioni rivedute e ampliate, con l'autorizzazione dei curatori/*editors* dei volumi e dei direttori delle riviste dove hanno originariamente trovato sede, che ringrazio:
1.2.3 è apparso col titolo *'An Italian Philosopher'. Mario Manlio Rossi e W. B. Yeats*, in B. Bini (a cura di), *Esercizi di lettura. Scritti in onore di Mirella Billi*, Settecittà, Viterbo 2005, pp. 113-137; 2.1. è stato incluso col titolo *Montale, Lucio Piccolo e l'opera di William Butler Yeats*, in F. Marroni, M. Costantini, R. D'Agnillo (a cura di), *Percorsi di poesia irlandese. Da W. B. Yeats a Desmond Egan*, Tracce, Pescara 1998, pp. 63-92, volume degli atti del convegno "La poesia irlandese: da W. B. Yeats a Desmond Egan", svoltosi nei giorni 4-5 giugno 1996 presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Pescara; una prima versione di 2.2. è comparsa col titolo *Passione o esercizio? Solmi e Giudici traduttori di Yeats*, sulla rivista diretta da F. Marroni «Traduttologia», I, 2, maggio-agosto 1999, pp. 29-57; parte di 3.1. è stata pubblicata col titolo *The Reception of W. B. Yeats in Italy*, in K. P. S. Jochum (ed.), *The Reception of W. B. Yeats in Europe*, Continuum Press, London-New York 2006, pp. 96-117, 286-293.

CAPITOLO 1

YEATS E LE «LEARNED ITALIAN THINGS»

1. Le «cose» del passato

1.1 Alla ricerca dell'Unità perduta: Yeats e Dante

Al cuore dell'opera di William Butler Yeats sta l'idea della ricerca di unità. Una ricerca assoluta. Secondo Yeats la funzione principale della poesia è quella di scoprire l'ordine sotteso alla vita, per poi imporlo alla vita stessa nel tentativo di superarne incoerenza e la sua natura accidentale. Costante pensiero di Yeats fu dunque quello di «mould vast material into a single image»[1]. L'Unità che, fino al Rinascimento, il Cristianesimo aveva garantito al mondo occidentale, non solo in ambito religioso ma anche nella vita secolare, secondo Yeats era stata negata dal trionfo della scienza, del razionalismo e del materialismo. L'artista rinascimentale riusciva ancora a trovare l'ordine delle cose nel Cristianesimo che proponeva una serie di simboli attraverso i quali egli poteva esprimere la sua visione: nella sfera religiosa poteva rinvenire questi simboli nel Nuovo e nel Vecchio Testamento (e nel Rinascimento anche nella mitologia classica); nella sfera secolare essi invece venivano forniti dalla dottrina della corrispondenza, rappresentata nella Catena dell'Essere, che legava l'uomo a Dio. Per Yeats, questione essenziale era dunque ricostruire quella catena interrotta, ricercare con decisione e costanza quella perduta Unità ideale[2]. Non essendo più per lui praticabile la strada del Cristianesimo, si volse a esaminare sistemi sia 'ortodossi' che esoterici, giungendo alfine a scoprire che l'agognata Unità era un'unità interiore, un'unità che ogni individuo possiede. Si tratta di una ricerca «eclettica e sincretica, originata dalla profonda convinzione che proprio nelle costruzioni mitiche della tradizione ermetico-occultista si manifesta quella che Yeats chiama l''Unità dell'Essere', l'originarietà archetipa dell'esistente umano, l'esser-ci dell'Uomo nel Mondo»[3]. Questa ricerca troverà il suo culmine nel sistema filosofico teorizzato e analiticamente esposto in *A Vision* (1924, 1937), un sistema nel quale il Rinascimento italiano, l'opera di Dante e quella di Baldassare Castiglione rivestono grande importanza.

Nelle pagine autobiografiche di *If I Were Four-and-Twenty* (1919) Yeats scrive:

Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, ISBN 978-88-8453-973-1 (online),
ISBN (online) 978-88-8453-973-1, 2009 Firenze University Press.

> When I was twenty-three or twenty-four this sentence seemed to form into my head, without my willing it, much as sentences form when we are half-asleep: «Hammer your thoughts into unity». For days I could think of nothing else, and for years I tested all I did by that sentence. I had three interests: interest in a form of literature, in a form of philosophy, and a belief in nationality. None of these seemed to have anything to do with the other, but gradually my love of literature and my belief in nationality came together. Then for years I said to myself that these two had nothing to do with my form of philosophy, but that I had only to be sincere and to keep from constraining one by the other and they would become one interest. Now all three are, I think, one, or rather all three are a discrete expression of a single convinction[4].

Qualche anno dopo, in *The Trembling of the Veil* (1922-1923), Yeats definisce in questo modo la sua dottrina dell'«Unità dell'Essere», dell'armonia perfetta di tutte le arti:

> I delighted in every age where poets and artists confined themselves gladly to some inherited subject-matter known to the whole people, for I thought that in man and race alike there is something called «Unity of Being», using that term as Dante used it when he compared beauty in the *Convito* to a perfectly proportioned human body[5].

Vale la pena di proporre infine un'altra citazione, tratta da *A General Introduction for my Work* (1937):

> [...] I am convinced that in two or three generations it will become generally known that the mechanical theory has no reality, that the natural and supernatural are knit together, that to escape a dangerous fanaticism we must study a new science; at that moment Europeans may find something attractive in a Christ posed against a background not of Judaism but of Druidism, not shut off in dead history, but flowing, concrete, phenomenal.
>
> I was born into this faith, have lived in it, and shall die in it; my Christ, a legitimate deduction from the Creed of St. Patrick as I think, is that Unity of Being Dante compared to a perfectly proportioned human body, Blake's «Imagination», what the Upanishads have named «Self»: nor is this unity distant and therefore intellectually understandable, but imminent [sic], differing from man to man and age and age, taking upon itself pain and ugliness, «eye of newt, and toe of frog».
>
> Subconscious preoccupation with this theme brought me *A Vision*, its harsh geometry an incomplete interpretation[6].

L'idea yeatsiana della «Unity of Being» risulta quindi assai complessa. Essa riguarda la personalità umana, è lo scopo primario dello sviluppo dell'individuo, ma è auspicabilmente riferibile anche alla cultura.

Secondo Yeats la personalità è frammentata. L'uomo, diviso in anima e corpo, in spirito e materia, deve tendere all'Unità dell'Essere, nella quale si fondono i diversi aspetti dell''io'. E grazie a questa fusione egli giunge alla perfezione. Nonostante che gli esseri umani tendano a questo fine, essi lo raggiungono solo in rari momenti privilegiati, come ad esempio l'estasi amorosa evocata in *Chosen* (1926?), dove l'amore diviene simbolo «of the solved antinomy»[7], giacché rappresenta l'unione di tutto l'essere. A questa Unità dell'Essere tende anche l'artista creatore. La sua grandezza dipende dalla congiunzione del suo io 'primario' e del suo io 'antitetico', del grado di soggettività e oggettività che l'artista è in grado di raggiungere, e delle quattro facoltà di cui risulta composta l'anima. In *A Vision* Yeats definisce queste quattro facoltà: «Will» («the Is»)[8], l'Essere, l'io; «Mask» [«the Ought (or that which should be)»][9], ciò che desideriamo diventare, opposta all'io; «Creative Mind» e «Body of Fate» («thought and its object, or the Knower and the known»)[10], la «razionalità, la funzione intellettiva» e «l'universo oggettivo che è oggetto dell'attività razionale»[11]. Esempi eccelsi di questa raggiunta Unità sono Villon e Dante: «We gaze at such men in awe, because we gaze not at a work of art, but a re-creation of the man through that art, the birth of a new species of man»[12].

Nelle parole conclusive del saggio *If I Were Four-and-Twenty* Yeats indugia ancora sulla sua teoria dell'Unità dell'Essere estendendo dunque la sua dottrina non solo alla personalità umana, ma anche al suo paese[13]. Egli aspira a un'unità politico-religiosa, fondata sulla letteratura. Secondo Yeats, in Irlanda i cattolici non hanno «the good taste [and] the household courtesy» dei protestanti; i protestanti, invece, sembrano «to think nothing but getting on in the world». Egli vorrebbe unire la capacità emotiva dei primi e la buona educazione dei secondi, e conclude: «we might bring the halves together if we had a national literature»[14]. L'artista con le sue critiche – confrontandosi quindi col suo paese attraverso l''io' antitetico – favorisce il cammino verso quest'Unità. Unità che deve realizzarsi anche sul piano sociale. Attraverso il folklore e le tradizioni, il contadino, l'aristocratico e il poeta, le classi incolte e quelle colte, comunicano tra loro. Per Yeats tutti i membri di una nazione, «artist and poet, craftsman and daylabourer» (che in *The Gyres* [1936-1937?] definì «The workman, noble and saint»[15]) dovrebbero tendere a un fine comune: l'Unità della Cultura attraverso la quale realizzare l'unità nazionale.

L'Unità della Cultura è dunque conseguenza dell'Unità dell'Essere, giacché l'assenza dell'una rende ben ardua la realizzazione dell'altra. Per realizzare questa Unità è necessario che tutte le sfere dell'attività siano allora 'unite' l'una all'altra, come accadeva ad esempio a Bisanzio, punto d'incontro tra Oriente e Occidente, ai tempi di Giustiniano, quando arte, politica, religione e vita quotidiana erano inseparabili. Ma questa 'riunificazione' è affare complicato poiché ognuna di quelle sfere è a sua volta frammentata. Scopo primario sarà dunque la riunificazione delle singole attività. Anche le arti devono riunirsi, o almeno avvicinarsi. L'interesse di Yeats per la pittura, per la musica e la danza, il posto che queste occupano

nella sua opera, in particolare nella poesia e nel teatro, testimoniano del suo desiderio di considerarle come unica espressione dello spirito creatore. Anche il movimento letterario irlandese è diviso. Scopo dell'artista sarà anche qui uno sforzo di riunificazione. È necessario, secondo Yeats, ritrovare le proprie radici e tradizioni, ridar vita a miti ancestrali, giacché «all races had their first unity from a mythology that marries them to rock and hill»[16]. Anche la consapevolezza dell'appartenere a una stirpe, quindi, contribuisce a realizzare quest'Unità; quando tale consapevolezza sarà acquisita, la stirpe irlandese diventerà «a chosen race, one of the pillars that uphold the world»[17]. La mitologia, poi, riunirà figure eroiche del passato, come Cuchulain, e del presente, come Padraic Pearse[18]. Per Yeats la poesia deve esprimere «certain heroic and religious truths, passed on from age to age, modified by individual genius, but never abandoned»[19], egli infatti detesta «an international art, picking stories and symbols where it pleased»[20].

Yeats ricerca l'unità anche e soprattutto nella creazione poetica. In *The Trembling of the Veil*, parla di una «multiplicity of interest and opinion, of arts and sciences, which had driven me to conceive a Unity of Culture defined and evoked by Unity of Image»[21]. Tale unità è essenziale perchè «Nations, races, and individual men are unified by an image, or bundle of related images, symbolical or evocative of the state of mind which is, of all states of mind not impossible, the most difficult to that man, race, or nation; because only the greatest obstacle that can be contemplated without despair rouses the will of full intensity»[22]. Queste immagini rappresentano l'io 'antitetico' e scaturiscono dalla Grande Memoria. Il poeta fa emergere nella coscienza questa sorta di 'inconscio collettivo', e il processo creativo risulta così essere una sintesi di manifestazioni conscie e inconscie. Yeats amalgama le sue fonti, modificandole e arricchendole al fine di ridurle a un'unità originale e complessa. Questo processo di sintesi è evidente nella predilezione per temi che riuniscono contrari e propongono una visione globale del mondo e dell'uomo convergendo verso un unico credo. Il simbolo, che trascende tutto ciò che è frammentario, esprime perfettamente questa sinteticità, ed è espressione di un linguaggio capace di cancellare spazio e tempo, giacché nella Grande Memoria, dalla quale s'ingenera, ogni distinzione è abolita. «Allegory», scrive Yeats, «and, to a much greater degree, symbolism are a natural language by which the soul when entranced, or even in ordinary sleep, communes with God and with Angels. They can speak of things which cannot be spoken of in any other language»[23].

Infine per Yeats l'unità è fondamentale anche sul piano filosofico. Per molto tempo tentò di elaborare un sistema di pensiero coerente e valido, volgendosi di volta in volta al pensiero indiano, all'occultismo e a numerose altre fonti d'ispirazione concettuale. *A Vision* – di cui si parlerà diffusamente nel corso di questo studio – è il frutto di questa sua ricerca. Vi sono unificate in un solo sistema l'esistenza individuale e la storia, vi è proposta una *visione* globale dell'universo. Apparentemente bizzarra nell'uso,

l'opera è decisamente originale perché presenta una geometria che risponde al desiderio di rifuggire sia lo scetticismo che l'ortodossia con lo scopo di dare un ordine all'Universo e caricarlo di significato.

Il Rinascimento italiano ha un ruolo importante in questa ricerca e nell'opera in cui essa culmina. In *Dove and Swan*, capitolo centrale di *A Vision*, Yeats espone la sua teoria della personalità e dell'umanità, suddividendo la storia in 28 fasi corrispondenti alle fasi lunari e riferibili ai 28 segmenti della «Grande Ruota». La classificazione si fonda sul grado di soggettività e di oggettività che l'uomo può raggiungere, categorie che Yeats definisce «antithetical tincture» e «primary tincture». La fase 15, che corrisponde alla luna piena, è per Yeats quella della completa soggettività, mentre nelle fasi corrispondenti alla luna calante è prevalente una dimensione oggettiva, che ha il suo culmine nella prima fase, il momento della 'luna nera':

> Yeats ritiene che l'anima umana debba passare attraverso le ventotto fasi della «Grande Ruota» in una serie successiva di reincarnazioni; ma che ogni singola vita si esplichi nel transito per tutte quante le fasi, cominciando con la completa oggettività dell'infanzia (fase 1), salendo alla piena individualità o soggettività dell'età adulta (fase 15), e quindi scendendo verso la «seconda infanzia e puro oblio» della fase 28, che si conclude con la morte, cui segue immediatamente la ripresa del circolo esistenziale[24].

La stessa suddivisione è proposta per le fasi storiche. La fase quindicesima è il periodo più fulgido e fecondo, poiché vi è un perfetto equilibrio tra oggettività e soggettività, tra «antinthetical tincture» e «primary tincture». Grandiosi esempi di questo equilibrio sono la civiltà ateniese del V secolo a.C., quella bizantina del V secolo d.C. e il periodo del Rinascimento italiano. L'obiettivo di Yeats era quello di creare «a system of thought that would leave [his] imagination free to create as it chose and yet make all that it created, part of one history, and that the soul's. The Greeks certainly had such a system and Dante […] and […] no man since»[25]. Yeats considerava le fasi della storia come analoghe a quelle dell'esistenza dell'essere umano. Un individuo nasce, cresce, passa dalla bellezza fisica al progressivo decadimento della maturità e della vecchiezza. L'importanza del Rinascimento italiano in questa visione organica della storia sta nel fatto che esso rappresenta il punto in cui l'individuo dell'era moderna gode di tutta la sua forza e bellezza e non ha ancora iniziato la sua decadenza. Il Rinascimento italiano fu dunque il periodo nel quale l'umanità tese a raggiungere l'Unità dell'Essere, un'epoca di grande equilibrio a livello politico, sociale e artistico. Questo periodo aveva avuto inizio nel tredicesimo secolo con Dante, raggiunto il suo culmine tra il 1450 e il 1500 con un armonico sviluppo di emozioni e intelletto, e si era concluso nel 1650, quando l'intelletto aveva riconquistato il primato sull'individuo. Per Yeats il Rinascimento rappresentava un'epoca in cui si era

raggiunta una cultura unica e gli uomini vivevano esistenze piene e appassionate. Tali erano i modelli che i suoi contemporanei dovevano emulare. A partire dal 1909 Yeats iniziò a formulare una poetica la cui maggiore caratteristica era l'esclusione del «character», dell'esperienza idiosincratica, un'esclusione che permetteva all'artista «to create tragedy out of his own soul, that soul which is alike in all man»[26]. Il Rinascimento italiano lo aiutò a formulare questa concezione, perché nei suoi artisti e poeti, in particolare in Dante e Castiglione, Yeats riconosceva il bisogno di coltivare lo stile e la personalità e di praticare una disciplina in cui, per mezzo di un processo che potrebbe essere definito 'oggettività soggettiva', l'artista può guardare oggettivamente alla sua esperienza soggettiva, spogliarla di ogni idiosincrasia e trovare l'universalità dentro se stesso. L'esempio italiano non solo gli fornì il modello di una società ideale per il XX secolo, che potesse contenere «all reality and justice in a single thought»[27] e fornire soluzioni per attenuare la frammentazione dell'arte e della società irlandese, un archetipo di «profane perfection of mankind»[28], ma anche un modello personale d'artista, appunto quello rinascimentale, che fosse d'ausilio nel 'riunificare' la frammentazione dell'artista contemporaneo e dell'artista-Yeats medesimo.

– – –

Dante è figura centrale nel sistema yeatsiano, ma il suo ruolo nell'opera dell'irlandese appare diverso rispetto a quello svolto nell'opera degli altri grandi numi tutelari del modernismo letterario anglo-americano. Anche se in *Autobiographies* Yeats afferma che «as a young man I thought constantly of Homer and Dante»[29], l'irlandese, a differenza di Eliot, Pound e Joyce[30], non aveva studiato approfonditamente l'opera del fiorentino. Inizialmente il suo interesse per Dante rientra nel tipico atteggiamento vittoriano del rispetto per la figura di un riconosciuto maestro creatore, da ammirare con distacco e a distanza. La sua conoscenza delle opere del Sommo Vate fu mediata dalle letture dantesche di altri poeti, e, soprattutto, agevolata dalla lente, nel caso di Dante sempre di grosso spessore, della traduzione. Tra i volumi presenti nella biblioteca di Yeats[31] troviamo infatti più di una versione inglese della *Divina Commedia*: quella completa di H. F. Cary (1805-14, in *blank verse*), il *Purgatorio* di Charles Lancelot Shadwell (1892, che usa una strofa di tre versi costituita da un distico tetrametro e un verso trimetro), l'*Inferno* e il *Purgatorio* tradotti da Laurence Binyon (traduzione iniziata nel 1933, in 'terza rima'); vi sono inoltre traduzioni del *Convito*, come pure della *Vita Nuova*, anche se manca quella celeberrima di Dante Gabriel Rossetti, che Yeats aveva comunque letto e apprezzato: «I am no Dante scholar, and I but read him in Shadwell or in Dante Rossetti»[32], scrive nel 1917. Va inoltre aggiunto che la visione che inizialmente Yeats ha di Dante è filtrata attraverso l'idea romantica del poeta fiorentino, ispirata principalmente dalle illustrazioni blakiane alla *Commedia* e dai quadri di Rossetti[33]. Yeats allora considerava Dan-

te il primo dei romantici, un predecessore della generazione di Shelley e Coleridge, che con essi condivideva ideali e vicissitudini: l'esilio, la devozione a una donna idealizzata e irraggiungibile, l''impegno politico' in un paese dilaniato dai conflitti. L'immagine augustea di un Dante perverso, bizzarro e oscuro, col Romanticismo era divenuta quella, da Yeats accolta senza riserve, di un grande visionario degno di stare a fianco di Milton e Shakespeare, la cui poetica rappresentava un potente antidoto alle 'norme' neoclassiche. Un'immagine raggiunta anche attraverso l'esempio di Walter Pater, il quale nell'introduzione alla traduzione del *Purgatorio* ad opera di Shadwell (1892), e nel celeberrimo saggio *Studies in the History of the Renaissance* (1873), anticipa l'idea yeatsiana di un Dante poeta della soggettività e dell'oggettività al tempo stesso – «a minute sense of the external world and its beauties, a minute sense of the phenomena of the mind […] these are the special points of contact between Dante and the genius of our own century»[34] –, dotato peraltro di una religiosità più rigorosa e di un maggiore e più diretto coinvolgimento nei fatti dell'esistenza rispetto agli artisti di fine secolo.

L'approccio di Yeats muta a partire dal 1915, anno della composizione di *Ego Dominuus Tuus* – titolo tratto da *La vita nuova* – in cui sono contenuti *in nuce* molti degli elementi e delle idee che troveranno un'assai più ricca articolazione nelle due edizioni di *A Vision* (1925, 1937). Qui l'atteggiamento nei confronti di Dante giunge a una posizione più matura, più complessa e originale, secondo la quale Dante è il poeta di una «successful self-dramatization through mask»[35], del quale apprezza la grande capacità visionaria e fa propria la concezione dell'Unità dell'Essere.

Infine, se nelle opere di Eliot, Pound e Joyce la presenza di Dante è evidente grazie all'uso diretto e/o parodico del modello dantesco, l'approccio di Yeats appare meno diretto, persino più naïf, ma proprio per questo assai più interessante: la definizione che si potrebbe infatti riservare al ruolo o all'idea di Dante nell'opera dell'irlandese è quella di 'guida'.

In *Ego Dominus Tuus*, Yeats definisce Dante «the chief imagination of Christendom»[36]. Che Yeats scelga il titolo della poesia, meditazione sulla natura dialettica dell'artista, traendolo da *La vita nuova*, è assai significativo, giacché anche l'opera di Dante risulta essere una ricostruzione dello sviluppo della coscienza artistica del poeta. La frase gli viene rivelata in una visione. In *Per Amica Silentia Lunæ* (1917), dove la poesia campeggia all'inizio del volume, Yeats si sofferma a ricordare: «[…] that place in Dante where he sees in his chamber the "Lord of Terrible Aspect", and how, seeming to "rejoice inwardly that it was a marvel to see, speaking, he said many things among the which I could understand but few, and one of these this: ego dominus tuus"»[37]; si tratta del capitolo III della *Vita nuova*, dove Dante descrive «una maravigliosa visione»[38] nella quale gli viene mostrato il suo stesso cuore che arde: «Vide cor tuum». La cosa che colpisce Yeats è che per svilupparsi in maniera completa, la coscienza artistica di un poeta ha bisogno di una guida, di un agente esterno, di un 'io antitetico', giacché questa guida agisce secondo principi contrari

a quelli dell'io individuale del poeta medesimo. Dante la definisce «una figura d'uno segnore di pauroso aspetto»[39]. Yeats elaborerà questa concezione dialettica, in base a cui l'immaginazione creativa trova il suo corso attraverso «emozioni antitetiche», nella fase 17 di *A Vision*, al centro della quale sta il cosiddetto «*Daimonic* Man», la cui più alta incarnazione è per Yeats proprio l'autore della *Divina Commedia*. Anche Yeats si considerava appartenere a questa fase. Per realizzare in concreto tutte le sue potenzialità, un artista nato nella fase 17 deve fare ciò che ha fatto Dante: adottare «the Mask of Simplicity that is also intensity»[40]. Questo processo antitetico viene descritto proprio in *Ego Dominus Tuus*, la poesia dialogica in cui Yeats fa riferimento a Dante e a Keats. Secondo l'irlandese, la nostra immagine di Dante, di un poeta che «so utterly found himself / that he has made that hollow face of his / More plain to the mind's eye than any face / But of Christ; // […]» (vv. 19-22)[41], è una vera e propria maschera antitetica, una «simplification through intensity»[42] che liberò Dante dalla 'dispersione' provocata dalla sua lascivia, e soprattutto dalla sua brama 'erotica' per Beatrice («A hunger for the apple on the bough / Most out of reach» [v. 25]). Attraverso questa maschera, e non attraverso la sua vera natura, egli «found the unpersuadable justice, he found / The most exalted lady loved by man» (vv. 36-38). In altre parole, per Yeats l'aspetto ascetico e macilento dell'artista-Dante è l'antitesi dell'uomo in carne ed ossa. Il poeta fiorentino eleva il desiderio sensuale a visione spirituale e riesce a raggiungere così alti livelli di poesia solo perchè adotta questa maschera.

Invece di soccombere al suo naturale istinto, secondo Yeats, Dante «attained as poet, to Unity of Being, as poet saw all things set in order, had an intellect that served the Mask alone, that compelled even those things that opposed it to serve, and was content to see both good and evil»[43]. Il doppio inserimento delle parole «as poet» mi sembra illuminante. Yeats riteneva che vi fosse una fondamentale diversità tra l''io' artistico e l''io' quotidiano. Il riferimento poi all'Unità dell'Essere potrebbe dare l'idea di una stasi assoluta; eppure la sistematizzazione della 'visione' yeatsiana è dinamica grazie all'idea delle antitesi storiche e alla sublimazione delle esperienze personali. E anche l'universo di Dante si fonda sulla dinamica dell''amore', una forza che può diventare antiteticamente il suo contrario.

L'esperienza di Yeats 'come poeta' può, dunque, per molti versi essere paragonata a quella di Dante. Ambedue amarono una donna irraggiungibile e ambedue vennero 'visitati' da ciò che definivano 'visioni'. Per Yeats la struttura di *A Vision* ha il valore di una sistematizzazione stilistica dell'esperienza, una definizione che ben si attaglia anche alla *Vita nuova*. Al centro dell'approccio yeatsiano a Dante sta l'idea che il poeta abbia bisogno di una guida e di una 'visione'. La stessa necessità è evidente in Dante, con la sua celebrazione di Beatrice e la presenza di Virgilio nella *Commedia*. Implicita in tutto questo è la problematica del poeta come 'autore', che necessita, ricerca e si serve di un''autorità'. Dante appare quindi, per Yeats, quasi come una proiezione e un'estensione della propria voce di poeta: un 'duca', un 'maestro', una guida.

I primi segni della presenza di Dante nell'opera di Yeats sono rintracciabili in alcune opere giovanili. In *Stories of Red Hanrahan*, nel racconto intitolato *Hanrahan's Vision*, apparso una prima volta nel 1896 come *The Vision of O'Sullivan the Red* su «The New Review»[44], troviamo un'eco dell'episodio di Paolo e Francesca nella narrazione dell'amore adultero di Diarmuid e Dervorgilla. Come osserva Giorgio Melchiori[45], la fonte principale di quest'ispirazione è senza dubbio l'illustrazione dell'episodio dantesco fatta da William Blake per il quinto canto dell'*Inferno*, intitolata *The Whirlwind of Lovers* (Yeats l'avrebbe poi voluta come frontespizio della sua raccolta di saggi *Ideas of Good and Evil*[46]), nella quale le anime dei due amanti vengono trascinate nel vento in un vortice spiraliforme, mentre Dante (come Hanrahan, il protagonista dei racconti, in cui il poeta raffigura se stesso) è immobile sull'orlo dell'abisso dove le altre anime vengono scaraventate dalla tempesta. Secondo Frank Wilson «Yeats is clearly and consciously engaged in creating a Celtic parallel to the legend of Paolo and Francesca»[47]. Il paesaggio infernale, infatti, si colora in Yeats di tinte irlandesi:

Io venni in loco d'ogni luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.
La bufera infernal, che mai non resta,
mena gli spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta.
Quando giungon davanti alla ruina,
quivi le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtù divina (*Inferno*, V, vv. 28-36)[48].

Questa «ruina» dantesca diviene il fosco paesaggio dell'isola di smeraldo:

[The mist] seemed to his awed imagination a crowd of huddled phantoms, and the fancy made his heart beat with terror and delight. Presently, and only half understanding what he was doing, he began picking the petals from the rose that still clung to the wires of his harp, and watching them float into the abyss in a little fluttering troop. Suddenly he heard a faint music, a music that had a greater compass of emotion – for it was now of an intolerable sadness – than any made by human fingers[49].

La narrazione prosegue con altri echi danteschi:

His eyes rested upon the little fluttering troop of petals, and while he gazed, they changed, and began to look like a troop of men and women, walking through the darkness and far off, who were yet half rose-petals; and then the twy-nature faded, and they were indeed a long line of stately couples walking upon the vapour. Instead of going away from him, they were coming towards him, they were going past

> him, and their faces were full of a proud tenderness, and pale as with a quenchless desire of august and mournful things. Shadowy arms were stretched up out of the vapour as if to seize them, but in vain, for they passed in some inviolate peace[50].

Interessante ai fini del nostro discorso ci sembra il riferimento ai petali di rosa. Il simbolo della rosa – che rappresenta la bellezza fisica, la sensualità, ma anche la bellezza intellettuale – è notoriamente centrale per Yeats, che lo mutuò attraverso l'esempio simbolista e preraffaellita e successivamente attraverso le dottrine rosacrociane; in maniera diversa appare anche in *Rosa Alchemica* (1897)[51] dove è simbolo chiaramente arricchito dalla suggestione dantesca. Nel testo, il soffitto del tempio della Rosa alchemica è decorato con un mosaico che riproduce i petali di una rosa che all'improvviso si staccano e volteggiano nell'aria «shaping into the likeness of living beings of an extraordinary beauty»[52], e danzano fino a scendere tra gli esseri umani. L'immagine rimanda anche a un brano di *Swedenborg, Mediums, and the Desolate Places*, un saggio del 1914 compreso in *Explorations*, dove, a proposito di apparizioni e visioni, leggiamo: «A passage in the *Paradiso* comes to mind describing Dante in conversation with the blessed among their spheres, although they are but in appearance there, being in truth the petals of the yellow rose»[53]. La visione dantesca (*Paradiso*, XXX, v. 124: «Nel giallo della rosa sempiterna») affascina Yeats, il quale già nel 1906, in *Discoveries*, che termina con un esplicito accenno alla «Yellow Rose»[54], aveva fatto riferimento a questa visione:

> All art is sensuous, but when a man puts only his contemplative nature and his more vague desires into his art, the sensuous images through which it speaks become broken, fleeting, uncertain, or are chosen for their distance from general experience, and all grows unsubstantial and fantastic; […] If we are to sojourn there that world must grow consistent with itself, emotion must be related to emotion by a system of ordered images, as in the *Divine Comedy* […] for the soul can only achieve a distinct separated life where many related objects at once distinguish and arouse its energies in their fullness[55].

Yeats ammira la capacità di Dante di «convey vision through sensual images»[56] e di ordinare quel sistema di immagini che anch'egli desiderava creare, ma che troverà piena realizzazione solo alla fine degli anni Venti in *A Vision*. Dante, dunque, a partire dalla fine del secolo, diviene per Yeats un punto di riferimento costante nella ricerca di un ordine e nel superamento dello sterile estetismo preraffaellita e decadente, che sempre più, per la caratteristica indolenza spirituale, gli appare inadeguato ad esprimere l'energia e la forza necessarie a dar forma poetica all'esperienza.

Ma torniamo a *Red Hanrahan*. L'influenza dantesca in questo racconto appare ancor più profonda se proseguiamo nella lettura. L'immagine della rosa è qui unita a un'altra suggestione tratta da Dante. Il drappello d'uomini e donne, lontani nella nebbia e dal color della rosa, somiglia sen-

za dubbio al gruppo di lussuriosi del canto V dell'*Inferno* trascinati dalla «bufera infernal». Come Dante («Poeta, volontieri / parlerei a quei due che insieme vanno, / e paion sì al vento esser leggeri», vv. 73-75) anche Yeats si concentra su due figure:

> He stood up trembling, and was about to turn from the abyss, when he saw two dark and half-ridden forms standing in the air just beyond the verge, and one of them was looking from strangely appealing eyes: «Speak to me», it said at last in a woman's voice; «it is five hundred years since any one, among demons, has spoken to me»[57].

Nel V canto è Dante che si rivolge alle «anime affannate» (v. 80) dicendo loro: «Venite a noi parlar, s'altri nol niega» (v. 81). Poco prima aveva chiesto a Virgilio: «chi son quelle / genti che l'aura nera s' gastiga?» (vv. 50-51); e Yeats fa dire a Hanrahan «Who are those who have passed by?»[58]. Virgilio risponde nominando alcune «donne antiche e' cavalieri» (v. 71) che morirono per forza d'amore (Semiramide, Didone, Cleopatra, Elena, Achille, Paride e Tristano [vv. 58-67]), mentre la donna che Hanrahan apostrofa elenca una serie di nomi che appartengono alla tradizione mitologica celtica: «Those that passed first [...] are the famous lovers of old time, Blanid and Deirdre, and Grania, and their dear friends, and a multitude less known, but not less beloved»[59]. Così come nel canto dantesco è Francesca a parlare al poeta, narrandogli la sua triste storia, anche nel racconto yeatsiano è la donna a presentarsi: «I am Dervadilla, and this is Dermond, and it was our sin brought the Normans to Ireland»[60].

L'episodio di Paolo e Francesca lascerà in Yeats un segno molto marcato, giacché riaffiora in un'opera più tarda come *The Dreaming of the Bones* (1917), dramma nel quale di nuovo sono protagonisti Dermot e Dervorgilla. Qui, però, a differenza del racconto del 1896, la visione yeatsiana diventa purgatoriale, giacché i due amanti chiedono un'assoluzione che viene loro rifiutata dal giovane rivoluzionario protagonista del testo. Un'ulteriore reminescenza del V canto dantesco, assente questa nel racconto, è il tormento dei due amanti che ancora ardono d'amore («ancor amor [...] non m'abbandona» [vv. 103-105]), che nel play diviene «These have no thought but love [...] nor any pang / That is so bitter as that double glance, / Being accursed»[61]. Come ha notato David R. Clark, nei *Four Plays for Dancers*, Yeats sviluppa la sua teoria che «the dead dream back»[62], della possibilità, cioè, per lo «Spiritual Being» di vivere i momenti più importanti della sua esistenza terrena. La stessa idea verrà riproposta anche in *The Words Upon the Window Pane* (1930) e in *Purgatory* (1938):

> In each of these plays ghostly lovers recall their passion and their suffering before one or more moved observers. Each has the form of a play within the play, as does the Dante episode. In each of the three plays the action is that, through the presence of an observer, passion becomes knowledge– whether for the ghostly sufferer, the observer or the audience[63].

È possibile rintracciare ulteriori reminescenze in altre opere giovanili. Un esempio è la versione inserita nella raccolta *Poems* (1895) della lirica A *Dream of the Blessed Spirit*[64], utilizzata anche in *The Countess Kathleen* (1892), nella quale all'*imagery* eterea e sensuale d'ispirazione rossettiana, si aggiungono atmosfere dantesche. La strofa finale della poesia, dove la protagonista, Cathleen – l'amata Maud Gonne – diviene «heaven itself»[65], recita:

With white feet of angels seven
Her white feet go glimmering,
And above the deep of Heaven
Flame on flame and wing on wing[66].

L'ispirazione dantesca appare chiara se la paragoniamo ai vv. 13-18 del canto XXXI del *Paradiso*, in cui la moltitudine dei santi appare a Dante nell'Empireo come un'immensa «candida rosa» i cui petali sono costituiti dai corpi dei beati circonfusi di luce; su di essa volteggiano come «schiera d'ape» gli angeli, i quali:

Le facce tutte avean di fiamma viva
e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco,
che nulla neve a quel termine arriva
Quando scendean nel fior, di banco in banco
porgevan de la pace e de l'ardore
ch'elli acquistavan ventilando il fianco.

Ritroviamo l'immagine – «every mortal foot danced by the white foot of an immortal»[67] – nella quarta parte di *Rosa Alchemica*, poco sopra citata, scritta nel 1895, quindi nello stesso periodo di *A Dream of the Blessed Spirit*.

The Two Trees (1892)[68], poesia anch'essa apparsa per la prima volta in *The Countess Kathleen*, rivela un simile uso di *imagery* e lingua ispirate a Dante. Yeats dedicò la poesia a Maud Gonne, che amò non corrisposto per tutta la vita, e per la quale questa fu la poesia preferita. Il parallelo tra Beatrice e la *Beloved* del componimento yeatsiano è fin troppo evidente. Questa figura di donna angelicata e idealizzata compare altresì in alcuni racconti degli anni Novanta, ed è evidentemente legata al gusto preraffaellita: in *Rosa Alchemica*, ad esempio, assieme ad altri personaggi – Lear, la Madre di Dio –, appare in sogno al protagonista:

[…] and there is Beatrice, with her lips half parted in a smile, as though all the stars were about to pass away in a sigh of love[69].

The Two Trees è suddivisa in due parti distinte di venti versi ciascuna. Nella prima, alla donna amata viene chiesto di scrutare dentro al suo cuore, nel quale sta fiorendo un albero sacro, ricco di frutti dai colori mutevoli.

Lo scuotersi della sua «leafy head» ha conferito alle onde «their melody» e ha ispirato il poeta a scrivere la sua canzone:

There, through bewildered branches, go
Winged Loves borne on in gentle strife
Tossing and tossing to and fro
The flaming circle of our life[70].

Nella seconda parte la donna amata viene invitata a non guardarsi più «in the bitter glass», dove è riflessa l'immagine dell'albero sacro coi suoi «broken bough and barren leaves», poiché tutte le cose «turn to barrenness». I «winged loves» della prima parte vengono qui sostituiti da «ravens of unresting thought» che svolazzano tra i rami spezzati.

I due alberi yeatsiani appartengono alla stessa specie di quello dantesco – «una pianta dispogliata / di foglie e d'altra fronda in ciascun ramo» (vv. 38-39) –, l'albero della scienza del bene e del male, che appare nel canto XXXII del *Purgatorio*. La pianta si trasforma quando il grifone vi lega il timone del carro trionfale, riacquistando vigore, come accade ogni primavera: «[…] le nostre piante […] / turgide fansi, e poi si rinnovella / di suo color ciascuna, pria che 'l sole / giunga li suoi corsier sotto altra stella» (vv. 55-57). Matelda, custode del Paradiso terrestre, personificazione anch'essa della donna gentile, invita Dante a guardare Beatrice:

[…] Vedi lei sotto la fronda
nova sedere in su la radice.
Vedi la compagnia che la circonda:
li altri dopo 'l grifon se vanno suso
con più dolce canzone e più profonda (vv. 86-89).

Ma questa visione profusa di serenità, viene interrotta dalla discesa di un'aquila che si abbatte sull'albero «rompendo de la scorza, / non che d'i fiori e de le foglie nove» (vv. 113-114). Senza bisogno di cercare paralleli tematici, ci pare evidente che la canzone, le fiamme, il cerchio, le stelle, l'albero, le fronde, i colori variegati vengano 'riusati' da Yeats nella sua poesia. L'irlandese parla della sua amata negli stessi termini e con le stesse immagini in cui Dante parla della sua Beatrice .

Nella fase successiva della carriera poetica di Yeats, posteriore al 1914, un periodo di «prodigious transformation and renewal of the whole of his being»[71], l'ispirazione dantesca si fa ancora più raffinata e consapevole. Emancipatasi dagli stilemi decadenti e preraffaelliti, la poesia di Yeats acquista 'personalità', e così più meditati appaiono anche i riferimenti a Dante e l'uso di suggestioni tratte dalle opere del sommo poeta. In *Broken Dreams* (1915) troviamo ancora il medesimo impiego di un'*imagery* dantesca per affermare i sentimenti nei confronti dell'amata Maud Gonne, ma è evidente anche una maggior coscienza del significato simbolico del linguaggio di Dante.

Nella terza strofa del poema, il poeta piange la perdita della bellezza della propria donna, ma trova conforto nel pensare che «in the grave, all, all, shall be renewed»[72]:

> The certainty that I shall see that lady
> Leaning or standing or walking,
> And with the fervour of my youthful eyes,
> Has set me muttering like a fool[73].

Nei versi successivi il poeta esprime il suo timore che l'amata diverrà per lui inaccessibile se raggiungerà la perfezione ideale bagnandosi in quel «mysterious, always brimming lake / Where those that have obeyed the holy law / Paddle and are perfect»[74]. Per le modalità d'allegorizzazione della figura femminile questi due estratti ricordano gli incontri di Dante con Matelda e Beatrice nel *Purgatorio.* Nel canto XXVIII, ad esempio, Dante, nella foresta dell'Eden, si sofferma sulle rive di un fiumicello le cui acque, pur lasciando intravedere il fondo bruno, sono perfettamente trasparenti. All'improvviso egli vede «una donna soletta» che cammina «cantando e scegliendo fior da fiore» (vv. 38-39), che così descrive:

> Come si volge, con le piante strette
> a terra e intra sé, donna che balli,
> e piede innanzi piede a pena mette,
> volsesi in su i vermigli e in su i gialli
> fioretti verso me, non altrimenti
> che vergine che li occhi onesti avvalli (vv. 52-57).

Ritroviamo la stessa ambientazione nella poesia di Yeats, nella quale gli occhi del poeta si soffermano sui movimenti leggiadri della donna; la «first loveliness of womanhood» (v. 24) costituisce un parallelo alla virginale modestia di Matelda, la cui significazione allegorica è immagine della felicità terrena, sia nella sua manifestazione anteriore al peccato originale, sia in quella successiva alla Caduta.

Se in *Broken Dreams* alla vista della donna il poeta «mutter[s] like a fool» (v. 26), nel canto XXX del Purgatorio Dante, quando per la prima volta posa gli occhi su Beatrice, prende a respirare «col respitto / col quale il fantolin corre alla mamma / quando ha paura o quando elli è afflitto» (vv. 43-45). Riemerge in ambedue i casi «the fervour of […] youthful eyes (v. 25), si ripresenta al cuore dei poeti la stessa intensità, la stessa innocenza di sentimento caratteristica della prima gioventù. Il già citato lago «always brimming» (v. 32) della quarta strofa di Broken Dreams ha, inoltre, un corrispondente nel lago di fiamma del canto XXX del Paradiso, in cui si specchiano i beati («those that have obeyed the holy law» [v. 33]); anche Dante, come il poeta del componimento yeatsiano, viene sopraffatto dalla bellezza della donna amata: «vinto mi concedo / più che già mai da punto di suo tema / soprato fosse comico o tragedo;» (vv. 22-24).

La donna di *Broken Dreams* reincarna dunque sia l'innocenza armoniosa e lieta di Matelda che la perfezione spirituale di Beatrice e, come quest'ultima, salva il poeta con le sue preghiere. Infine la commemorazione della bellezza di Beatrice velata di malinconia per la sua prossima dipartita ha un parallelo nella celebrazione della bellezza della donna di *Broken Dreams*, della quale rimarranno solo «vague memories, nothing but memories» (v. 20 e v. 41).

Ma è in *Ego Dominus Tuus*, anch'essa, lo ricordiamo, composta nel 1915, che Yeats riconosce apertamente l'influenza di Dante sulla sua poesia. Come fa notare Steve Ellis «that Yeats was thinking seriously of Dante in 1915 must be due, in large measure, to Pound […] who was working as Yeats's secretary at Stone Cottage in the winters between 1913 and 1916 and who had long been a devotee of Dante»[75]. Nella poesia affiora anche prepotente l'interesse di Yeats per la filosofia esoterica che sarà al centro di *Per Amica Silentia Lunæ* e di *A Vision*. Si tratta di un dialogo drammatico in cui Hic e Ille discutono su quale sia il modo migliore per perseguire la ricerca del sé, esaminando i percorsi poetico-esistenziali di grandi poeti del passato. Ille, che rappresenta l'io 'antitetico', evoca il suo opposto tramite l'aiuto di un'immagine per scoprire la sua vera natura. Hic, che rappresenta invece l'io 'primario', desidera trovare se stesso e non un'immagine. Per Hic Dante rappresenta la più alta «fantasia», («imagination» [v. 18]) del Cristianesimo; per Ille, invece, Dante, uomo lascivo, «derided and deriding» (v. 34), cercò di superare questa sua debolezza formando col proprio opposto «an image that might have been a stony face» e trovando «the unpersuadable justice / [and] the most exalted lady loved by a man» (vv. 36-37). Yeats considera Dante esempio perfetto della sua teoria della maschera (cui si è già accennato): attraverso lo sviluppo dell'io 'antitetico', grazie alla sua capacità di vedere «all things set in order» e al suo intelletto «that served the *Mask* alone, that compelled even those things that opposed it to serve, and was content to see both good and evil»[76], il poeta toscano riuscì a raggiungere l'Unità dell'Essere[77].

In *Ego Dominus Tuus* Dante diviene per Yeats figura da imitare e stabile punto di riferimento; la poesia, tuttavia, contiene anche riferimenti diretti all'opera dantesca. L'aggettivo «hollow», «scavato, emaciato», del v. 20, riferito al volto di Dante, proviene senz'altro dalla descrizione che Dante dà di sé nel canto XXV del *Paradiso*: «[…] 'l poema sacro […] m'ha fatto per molti anni macro». La mela citata al v. 24, poi, se, come si è detto, può riferirsi al desiderio 'sensuale' per Beatrice, può tuttavia essere ricollegata anche al verso 61 del canto XVI dell'*Inferno*, in cui è metafora del bene, del superamento del male e del progressivo avvicinamento alla virtù: «Lascio lo fele, e vo per dolci pomi». Un'altra suggestione potrebbe rintracciarsi ai versi 115-177 del canto XXVII del *Purgatorio*, nei quali Virgilio dice a Dante: «Quel dolce pome che per tanti rami / cercando va la cura de' mortali, / oggi porrà in pace le tue fami», nei quali ritroviamo l'idea della fame («hunger»), ma anche l'idea, centrale in *Ego Dominus Tuus* della ricerca affannosa di un'immagine esterna al 'self'. Infine i vv.

34-35 («Derided and deriding, driven out / to climb that stair and eat that bitter bread») rinviano direttamente ai celeberrimi versi 58-60 del XVII canto del *Paradiso*, in cui Cacciaguida preannuncia a Dante il suo esilio: «Tu proverai s' come sa di sale / lo pane altrui, e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale». Come giustamente osserva Melchiori, in questa fase della sua carriera poetica

> Yeats was already becoming aware of one point that was to mark Dante's closeness to him in maturity: that is the strict union in him of sensual apprehension, of vigorous personal private passions, together with a capacity for transcendent, universal, cosmic vision[78].

Concordiamo quindi con lo studioso italiano quando afferma che è possibile parlare di un «Dante myth in Yeats's mind [...] that provided much more than what he himself calls "mental furniture"»[79]: non solo Yeats trasforma il desiderio dantesco di salvezza in ricerca di un proprio ideale, ma distorce la biografia di Dante, attribuendone, come si è visto, l'esilio alla fama di uomo lascivo, per rafforzare il legame tra biografia e motivazione artistica. Questo travisamento rivela chiaramente la volontà di Yeats di stabilire un contesto mitico per la propria ricerca d'identità poetica.

Nella produzione poetica della maturità la presenza di Dante appare ancor più solida. Già in *The Second Coming* (1919), è presente una suggestione importante. In questa poesia la concezione ciclica della storia è rappresentata da due spirali coniche dal movimento opposto («gyres») che dal vertice si allargano fino a raggiungere la loro massima ampiezza: «Turning and turning in the widening gyre / The falcon cannot hear the falconer»[80]. Come è stato notato da A. Norman Jeffares, l'immagine «is very reminiscent of the description of how Dante and Virgil reach the eight circle of Hell seated on Geryon's back»[81]. Confrontiamo i versi di Yeats con quelli italiani:

> Come 'l falcon ch'è stato assai su l'ali,
> che sanza veder logoro o uccello
> fa dire al falconiere «Omè, tu cali!»,
> discende lasso onde si muove isnello,
> per cento rote, e da lunge si pone
> dal suo maestro, disdegnoso e fello (*Inferno,* XVII, 127-132).

Se pensiamo al ruolo che Dante occupa nel sistema di *A Vision*, dove Yeats espone la sua teoria delle fasi cicliche della storia, comprendiamo tutta l'importanza di questo riferimento. Yeats trova in Dante «the support of a powerful imagination [...] in order to embark on his most daring poetical and intellectual flights»[82], e altre tracce di questo «support» si potranno rinvenire in poesie più tarde, come *Sailing to Byzantium* (1926)[83], nella quale sono presenti i fuochi purgatoriali («O sages standing in God's holy fire / [...] Come from the holy fire, perne in a gyre» [vv. 17-19]), che ritroviamo poi anche in *Byzantium* (1930)[84]:

Flames that no faggot feeds, nor steel has lit,
Nor storm disturbs, flames begotten of flame,
Where blood-begotten spirits come
And all complexities of fury leave,
Dying into a dance,
An agony of trance,
An agony of flame […] (vv. 26-32).

I versi 9-10 della seconda strofa di *Byzantium* («Before me floats an image, man or shade, / Shade more than man, more image than a shade;») sono da collegare all'incontro tra Virgilio e Dante primo canto dell'*Inferno* («qual che tu sii, od ombra od omo certo!», v. 66). La poesia è fitta di suggestioni tratte dal *Purgatorio* : i «blood-begotten spirits» pervengono dalla spiegazione sulla generazione dell'uomo e l'origine dell'anima umana che Stazio – il poeta romano, figura intermedia tra Virgilio e Beatrice che accompagna Dante dagli ultimi stadi del Purgatorio fino all'interno del Paradiso terrestre – fornisce a Dante nel XXV canto:

Sangue perfetto, che poi non si beve
da l'assetate vene, e si rimane
quasi alimento che di mensa leve,
prende nel core a tutte membra umane
virtute informativa, come quello
ch'a farsi quelle per le vene vane.
Ancor digesto, scende ov'è più bello
tacer che dire; e quindi poscia geme
sovr'altrui sangue in natural vasello.
Ivi s'accoglie l'uno e l'altro insieme,
l'un disposto a patire, e l'altro a fare
per lo perfetto loco onde si preme;
e, giunto lui, comincia ad operare
coagulando prima, e poi avviva
ciò che per sua matera fé constare (vv. 37-51).

Il «sangue perfetto» è quello maschile e sta nel cuore, come un cibo; ivi assume la virtù di dar forma a tutte le membra umane e si mescola poi col sangue femminile per dare origine a nuove membra. Gli spiriti yeatsiani «generati dal sangue» sono dunque spiriti umani che sfuggono al fango delle vene («the mire of human veins» [v. 8]) per ritornare alla loro perfezione. Inoltre la tripartizione dell'anima descritta da Stazio (intellettiva, vegetativa e sensitiva) può aver ispirato la tripartizione proposta da Yeats ai vv. 9 («image, man or shade») e 17 («miracle, bird or golden handiwork»). Come il canto XXVII («sì stava il sole; onde 'l giorno sen giva» [v. 5]), anche *Byzantium* inizia con la fine del giorno («The unpurged images of day recede» [v. 1]). Infine, le parole di Virgilio a Dante

[…] Figliuol mio,
qui può esser tormento, ma non morte.
Ricorditi, ricorditi! E se io
sovresso Gerion ti guidai salvo,
che farò ora presso Dio?
Credi per certo che se dentro a l'alvo
di questa fiamma stessi ben mille anni,
non ti potrebbe fa d'un capel calvo.
Se tu forse credi ch'io ti inganni,
fatti ver'lei, e fatti far credenza
con le tue mani al lembo d'i tuoi panni (vv. 19-30)

trovano un corrispondente nella quarta parte della poesia di Yeats, nella quale la natura purificatrice del fuoco viene definita «an agony of flame that cannot singe a sleeve» (v. 32).

In *Byzantium* Yeats utilizza più consapevolmente il materiale dantesco che già aveva impiegato nei suoi componimenti giovanili, ma a partire da *Ego Dominus Tuus,* appare chiaro che l'ispirazione è più profonda. Il Paradiso dantesco diviene per Yeats il punto di riferimento per la sua teoria dell'Unità dell'Essere: questi due stati corrispondono alla condizione ideale d'esistenza.

Un ultimo esempio che vale la pena riportare è la poesia *Cuchulain Comforted* (1939)[85], scritta poche settimane prima della morte, quale sorta di postilla al dramma *The Death of Cuchulain* (1938). L'eroe mitico celtico viene seguito, dopo la sua morte, in un *otherworld* che a tratti ricorda l'Inferno dantesco. La poesia è inoltre interessante poiché scritta in 'terza rima' con una perizia che, nelle parole di Melchiori, «has no parallel in English»[86]. Il paesaggio evocato nelle prime due strofe

A man that had six mortal wounds, a man
Violent and famous, strode among the dead;
Eyes stared out of the branches and were gone.
Then certain Shrouds that muttered head to head
Came and were gone. He leant upon a tree
As though to meditate on wounds and blood (vv. 1-6)

il cui ritmo è decisamente dantesco nella scansione, ricorda la selva d'alberi e sterpi spogli di verde e irti di spine tra i quali si annidano gli spiriti dei suicidi nel canto XIII dell'*Inferno*. L'immagine ai vv. 16-18 – «We thread the needles' eyes and all we do / All must together do". That done, the man / Took up the nearest and began to sew.» –, ricorda il passo del canto XV dell'*Inferno* in cui Dante e Virgilio incontrano le anime dei sodomiti, che così recita:

[…] incontrammo d'anime una schiera
che venian lungo l'argine, e ciascuna
ci riguardava come suol da sera
guardare uno altro sotto nuova luna;

e s' ver' noi aguzzavan le ciglia
come l'vecchio sartor fa ne la cruna (vv. 16-21)

le anime dell'Inferno dantesco sono allora i «convicted cowards» (v. 21) della poesia di Yeats. Attraverso il contatto con coloro che rappresentano il suo esatto contrario («Obey our ancient rule and make a shroud» [v. 13]), Cuchulain, «violent and famous», raggiunge l'Unità dell'Essere. L'io 'primario' e l'io 'antitetico' del guerriero – e del poeta – sono finalmente un'unica cosa. Cuchulain è confortato perché cessa di essere soltanto il guerriero coraggioso e audace. Egli muore accettando il suo opposto, poiché grazie alla loro morte 'purgatoriale' anche i codardi hanno «throats of birds» (v. 25).

Dante, dunque, per Yeats, rappresenta una guida, un esempio, che alla fine diviene quasi estensione della sua propria voce. I due condividono la medesima idea 'visionaria' e 'esoterica' della poesia; ambedue sono poeti con un profondo senso della propria missione alla quale sacrificano la loro vita privata; in ambedue convivono sensualità, passione e tendenza al trascendente; ambedue ricercano con tenacia la strada per la realizzazione di un «system of ordered images» che possa dar forma coerente all'esperienza; per ambedue attraverso la poesia è possibile stabilire un legame tra il visibile e l'invisibile, gettare un ponte verso l'Assoluto. In Dante, l'anima tenta di raggiungere Dio attraverso l'unione spirituale con «le bontadi della natura»[87], come ad esempio Beatrice, nelle quale Dio si rivela; in Yeats l'uomo tenta di raggiungere l'io 'antitetico', la Maschera – («This *Mask* may […] be the gaunt Dante of the *Divine Comedy*»[88]) – per poter unificare il suo essere attraverso un intermediario, l'Immagine, che quella Maschera svela: «The being […] selects some object of desire for a representation of the *Mask* as *Image*, some women perhaps»[89]. L'idea e la definizione d'amore yeatsiana, infine, coincide con quella dantesca: «By *love* is meant love of that particular unity towards which nature is tending, or of those images and ideas which define it»[90]. Come ha giustamente osservato Melchiori, Dante, «with his faults and his greatness, his passions, his sensuality, his anger, and above all his vision, is the type of poet that Yeats himself wanted to be, and finally thought of being»[91]; il poeta irlandese vede Dante come «the supreme artist […] the supreme intelligence. […] With him, imagination is vision; when he looks into the darkness, he sees»[92], come altissimo modello letterario e ideale poetico, grazie al quale egli riesce nella sua disperata e continua ricerca di «mould [his] vast material into a single image»[93].

1.2 «That grammar school of courtesies»: Yeats e Baldassare Castiglione

Come sappiamo, fino ai primi anni del nuovo secolo il Rinascimento italiano non rappresentò per Yeats un momento significativo nella storia della civiltà. Nonostante nelle sue opere sia possibile rintracciare cenni all'arte e alle personalità del periodo, fino al 1903, fu il Medioevo ad ave-

re per Yeats importanza fondamentale. Nei saggi su Shakespeare (1901) e Edmund Spenser (1902)[94], Yeats considera il periodo della «Merry England»[95] come un'epoca storica ideale la cui decadenza fu in parte causata proprio dall'influenza deleteria del Rinascimento italiano. In *Edmund Spenser*, ad esempio, egli afferma che l'influenza di Tasso e Ariosto, dello spirito del Rinascimento, «at once passionate and artificial, looking out upon the world now as craftsman, now as connoisseur»[96] spinse Spenser a trovare ispirazione per la sua arte «upon theirs rather than upon the more humane, the more noble, the less intellectual art of Malory and the Minstrels»[97]. Yeats riteneva che l'eccessiva ricercatezza del Rinascimento, avesse annullato «the passion of the Middle Ages»[98], e avesse impedito alla storia inglese di divenire «as important to the English imagination as the Greek myths to the Greek imagination», facendo sì che la letteratura inglese non potesse raggiungere la «simplicity and unity of Greek literature». L'influenza italiana aveva portato «the metaphors and language of Euphuism», cosa che aveva «injured the semplicity and unity of speech»[99]. Secondo Yeats la ragione di tutto questo era il fatto che il Puritanesimo aveva provocato la distruzione delle antiche tradizioni.

Sappiamo tuttavia anche che intorno al 1902 l'atteggiamento di Yeats cambia radicalmente. Uno degli stimoli principali fu il suo coinvolgimento nelle attività dell'Irish National Theatre, assieme al suo sempre maggior interesse per il modo di vita 'aristocratico', che ebbe una data d'inizio nel 1896, anno in cui aveva stretto la sua amicizia con Lady Gregory. Il rapporto con l'Irish National Theatre divenne così intenso[100] che questo impegno mutò la sua concezione dell'arte e dell'artista. L'astrazione e la vaghezza simbolista-preraffaellita lasciarono il posto all'idea dell'artista come un individuo in grado di vedere la realtà vera, e per questo capace di forgiare il destino del suo paese e della sua razza.

Il Rinascimento italiano ebbe un ruolo importante in questo processo. Una delle ragioni per le quali Yeats si adoperò nella creazione di un teatro nazionale fu che proprio attraverso il teatro si poteva formare una nuova società irlandese avente come modello la società rinascimentale[101]. In essa e nelle opere degli scrittori del periodo Yeats rintracciava quella «praise of life»[102] che a suo parere doveva essere fra le caratteristiche fondamentali della letteratura irlandese del suo tempo. In *First Principles* (1904), cita Cervantes, Boccaccio e i tragici greci come esempi di questa necessità di «lodare la vita»; ai loro tempi imagination turned to life itself for excitement»[103], e la vita era anche al centro delle loro opere; «everything that their minds ran on came on them vivid with the colour of the senses, and when they wrote it was out of their own rich experience, and they found their symbols of expression in things that they had known all their life long»[104]; per questo motivo essi rifuggono «figures and […] abstract generalizations»[105]. Perfino la loro lingua era

> more vigorous than ours, for their phrases came from a common mint, from the market, or the tavern, or from the great poets of a still older

> time. It is the change that followed the Renaissance, and was completed by newspaper government and the scientific movement, that has brought upon us all these phrases and generalisations, made by minds that would grasp what they have never seen[106].

La posizione di Yeats è adesso completamente opposta a quella espressa nei saggi su Shakespeare e Spenser: il Rinascimento italiano è divenuto un punto di riferimento imprescindibile, un modello di civiltà *at large* da imitare. Il suo scopo era essenzialmente pratico più che ideale: intendeva creare in Irlanda un clima culturale e intellettuale che producesse uomini «of whom it is possible to say, not "What a philanthropist", "What a patriot", "How practical a man", but as we say of the men of the Renaissance, "What a nature", "How much abundant life"»[107]. Lo infastidivano i nazionalisti 'propagandisti' – portavoce della borghesia irlandese –, li considerava anzi un ostacolo alla realizzazione del suo ideale a motivo della loro acritica idealizzazione di tutto ciò che era irlandese, o del loro incitare i compatrioti a ribellarsi aprioristicamente, ad esempio, contro la polizia[108]. Per Yeats era necessario anche considerare ciò che appariva non bello e spiacevole, giacché si trattava sempre della vita, della realtà. Il Rinascimento italiano – che, ricordiamolo, per Yeats aveva inizio con Dante – forniva sostegno alla sua idea: «The greater portion of the *Divine Comedy* is a catalogue of the sins of Italy, and Boccaccio became immortal because he exaggerated with an unceasing playful with the vices of his countryside»[109]. Se inizialmente Yeats aveva escluso la borghesia («that splendid misunderstanding of the eighteenth century»[110]) dal suo disegno – si legga, infatti, quanto scrive in *Poetry and Tradition* (1907): «Three types of men have made all beautiful things, Aristocracies have made beautiful manners, because their place in the world puts them above the fear of life, and the countrymen have made beautiful stories and beliefs, because they have nothing to lose and so do not fear, and the artists have made all the rest, because Providence has filled them with *recklessness*»[111]–, successivamente anch'essa trova posto nel piano della 'rinascita', e nel 1922 il poeta affermerà che il suo desiderio era quello di rendere comune «among the educated classes» ciò che l'aristocrazia, i contadini e gli artisti già condividevano, vale a dire

> rediscovering for the work's sake what I have called «the applied works of literature», the association of literature, that is, with music, speech, and dance; and at last, it might be, so deepen the political passion of the nation that all, artist and poet, craftsman and day-labourer would accept a common design[112].

Il dichiarato obiettivo di Yeats era ora il raggiungimento di quella Unità della Cultura di cui Dante e il Rinascimento italiano avevano offerto esempi fin allora inarrivati.

Quali sono le ragioni di quel mutamento d'indirizzo, di sensibilità e modelli? Esperienze assai importanti per Yeats furono la scoperta e la let-

tura de *Il Libro del Cortegiano* (1528)[113] di Baldassarre Castiglione, nonché il suo primo viaggio in Italia in compagnia di Lady Gregory avvenuto nell'aprile del 1907[114].

In *The Bounty of Sweden* (1924), resoconto della sua visita in Svezia in occasione dell'assegnazione del Premio Nobel per la letteratura 1922, Yeats, impressionato dall'atmosfera 'cortese' della capitale svedese, scrive:

> […] my memory had gone back twenty years to that summer when a friend read out to me at the end of each day's work Castiglione's commendations and descriptions of that Court of Urbino, where youth for certain brief years imposed upon drowsy learning the discipline of its joy, and I remembered a cry of Bembo's made years after, «Would that I were a shepherd, that I might look down daily on Urbino»[115].

Nell'estate del 1903, Yeats, la cui vista era in cattive condizioni, fu ospite di Lady Gregory a Coole Park. Fu in quella circostanza che venne a contatto con l'opera del mantovano. *The Book of the Courtier* nella traduzione di Sir Thomas Hoby (1561)[116] introdotta da Sir Walter Raleigh, ristampata da Nutt nel 1900, è presente nella biblioteca di Yeats; sulla copertina interna è un *ex-libris* che riporta le iniziali WBY, ma senza alcuna data[117]. Si tratta della copia di Lady Gregory, regalata all'amico poeta probabilmente dopo il soggiorno a Coole. Yeats lesse il libro anche nella traduzione moderna di L.E. Opdycke, un'edizione del 1902 annotata e riccamente illustrata[118], assente nella biblioteca, ma della quale troviamo traccia per l'uso che il poeta fa delle note e anche per il fatto che Opdycke traduce «sprezzatura» con «nonchalance», termine che Yeats talvolta impiega in luogo di «recklessness» proposto da Hoby.

Il primo soggiorno in terra italiana, compiuto assieme a Lady Gregory e al figlio di lei, lasciò nel poeta un segno indelebile. Fu un viaggio che nelle parole di Roy Foster «would inspire his imagination from this time on»[119] e che, secondo Joseph Hone, contribuì nel «making his peace with the Renaissance, which hitherto he had distrusted as the period when unity gave way to multiplication»[120]. Yeats rimase affascinato dall'arte bizantina a Ravenna, dalle architetture e dai ricchi musei di Venezia e Firenze. Fu comunque la visita di Urbino che più lo colpì. È sempre Roy Foster a fornirci una sintetica spiegazione dell'importanza per Yeats della scoperta della città dei Montefeltro: Urbino, dove gli ideali rinascimentali di perfezione e 'cortesia' si erano incarnati nelle pietre del grande Palazzo Ducale, «conferred the inspirational notion of a great culture which had been sustained with patronage – an ideal of Renaissance courts, where the life of the mind was cultivated in miniature city-states on windy hills»[121]. Ne è prova un passo pubblicato nel 1907 in *Discoveries*, intitolato *A Tower on the Apennines*[122], nel quale viene evocata l'immagine della vita perfetta del poeta che la visione della città gli suggerisce:

> The other day I was walking towards Urbino […] It was sunset and the stormy clouds hung upon mountain after mountain […] Away south

> […] a medieval tower, with no building near nor any sign of life, rose into the clouds. I saw suddenly in the mind's eye an old man, erect and a little gaunt, standing in the door of the tower, while about him broke a windy light. He was the poet who had at last, because he had done so much for the word's sake, come to share in the dignity of the saint. He had hidden nothing of himself, but he had taken care of «that dignity ... that perfection of form ... this lofty and severe quality ... this virtue». And though he had but sought it for the word's sake, or for a woman's praise, it had come at last into his body and his mind. Certainly as he stood there he knew how from behind that laborious mood, that pose, that genius, no flower of himself but all himself, looked out as from behind a mask that other Who alone of all men, the countrypeople say, is not a hair's-breadth more nor less than six feet high. He has in his ears well-instructed voices, and seeming-solid sights are before his eyes, and not, as we say of many a one, speaking in metaphor, but as this were Delphi or Eleusis, and the substance and the voice come to him among his memories which are of women's faces; for was it Columbanus or another that wrote, «There is one among the birds that is perfect, and one perfect among the fish»?

Questa immagine del poeta nella sua torre – come molte altre «dotte cose italiane» – «would feed the personalized imagery of his overwhelming imagination»[123], e Castiglione, col suo codice della finezza del pensiero e del gusto resi eleganza e raffinatezza, divenne centrale nell'ideale di «artistic dedication usurping even adeptship, and a small, intensely cultivated audience replacing the wider world»[124], che già si era affacciato alla mente del poeta irlandese nel corso delle battaglie per un teatro nazionale combattute prima del suo viaggio italiano. In *The Trembling of the Veil*, Yeats avrebbe scritto che «every passionate man […] is, as it were, liked with another age, historical or imaginary, where alone he finds images that rouse his energy»[125]. Fu attraverso Castiglione e *Il cortegiano*, che Yeats comprese finalmente che quell'epoca storica che lui ricercava era proprio il Rinascimento.

I riferimenti all'opera di Castiglione e alla vita cortese urbinate nelle opere di Yeats sono numerosi. Il primo è il lungo passo sopra citato; l'ultimo in *On the Boiler* (1939), dove Castiglione e il suo libro sono menzionati a proposito delle fasi della civiltà moderna che ebbe il suo «mid-point in the Italian Renaissance»[126]. L'interesse di Yeats per Castiglione fu dunque costante. George, moglie del poeta, ricorda che *Il Cortegiano* era un libro che egli «enjoyed very much and […] often picked it from the shelf and dipped into it»[127]. Joseph Hone riferisce che Yeats definiva il libro di Castiglione «one of the great books of our civilization»[128].

Perché e in che modo l'opera di Castiglione influenzò Yeats? Innanzitutto l'aspetto che subito lo interessò fu la rappresentazione e l'esaltazione degli ideali aristocratici e cortesi, del mecenatismo e dell'interesse profondo per la cultura, di cui la corte di Guido da Montefeltro era emblema. Sappiamo che negli anni che vanno dal 1899 al 1904 l'interesse di Yeats è

tutto concentrato sulla creazione di un teatro nazionale, destinato a rappresentare opere locali e attraverso il quale si potessero esprimere certe aspirazioni culturali e nazionali dell'isola. È in questo periodo che viene a contatto con le personalità letterarie irlandesi più impegnate e in vista, con Miss Annie Horniman[129], ricca impresaria teatrale e mecenate inglese che finanzierà e sosterrà i suoi progetti teatrali, e approfondisce il rapporto d'amicizia e collaborazione con la generosa Lady Gregory, la cui aristocratica *big house* di Coole circondata da fitte foreste, ben presto diverrà luogo d'incontro degli intellettuali più illustri[130]. In *Coole Park and Ballylee, 1931* (1931)[131] Yeats ricorda quella casa piena di tesori: «Beloved books that famous hands have bound, / Old marble heads, old pictures everywhere; / Great rooms where travelled men and children found / Content or joy;» (vv. 27-30). Lady Gregory incarnerà dunque per lui l'ideale di donna colta, amante delle arti, generosa e ospitale, celebrato ne *Il cortegiano*. La letteratura del Rinascimento aveva profondamente alterato la visione che Yeats aveva di Coole. Se prima Coole era il suo «dream of peace»[132], un luogo ameno di cui celebrava la natura e la tranquillità, adesso aveva acquisito una dimensione classica, quasi mitica, era un luogo i cui abitanti comprendevano in sé bellezza, amore per l'arte e per la patria e si comportavano con elegantissimo 'decoro'. Nella mente di Yeats a Coole poteva realizzarsi l'agognato ideale greco della perfetta vita sociale; la città turrita sui colli marchigiani, oasi pacifica e colta in un'Italia lacerata da guerre e discordie, era ciò che Coole sarebbe divenuta, un'oasi altrettanto felice in un'Irlanda già percorsa da fremiti pericolosi. Senza Coole, la sua idea del Rinascimento sarebbe rimasta un'immagine vuota. Potremmo dire che Coole e Lady Gregory rappresentarono per Yeats il correlativo 'soggettivo' di Urbino e della Duchessa Elisabetta Gonzaga. Questa identificazione diviene chiara nel 1909, quando in ansia per Lady Gregory, seriamente ammalata, Yeats scrive:

> All Wednesday I heard Castiglione's phrase ringing in my memory, «Never be it spoken without tears, the Duchess, too, is dead», and that phrase, which – coming where it did among the numbering of his dead – often moved me till my eyes dimmed, brought before me now all his sorrow and my own, as though one saw the worth of life fade for ever[133].

Per Yeats Lady Gregory possedeva la stessa grandezza e nobiltà di Elisabetta. Ne *Il Cortegiano,* infatti, non solo vengono celebrati gli ideali aristocratici e cortesi, ma oltre al disegno dell'ideale figura del cortigiano perfetto – nobile di stirpe, vigoroso, esperto nelle armi, musico, amante delle arti, capace di comporre versi, arguto e sottile nella conversazione, aggraziato, semplice ed elegante nel comportamento, capace di amare con purezza d'animo – viene proposta una simile figura al femminile: la perfetta «donna di palazzo»[134], dotata di maestà e dolcezza, dignità, controllo, disponibilità, raffinatezza, intelligenza, grazia e 'cortesia'. Lady Gregory

incarna per Yeats tutto questo; egli le attribuisce il dono, difficilissimo da acquisire, dell'Unità dell'Essere. Dopo la morte, infatti, Lady Gregory diviene un paradigma di perfezione:

> She sought in the depths of her mind and expressed habitually in all she said and did that virtue which Aristotle calls «magnificence, greatness of soul» […]. Edmund Spenser had meant to make King Arthur the symbol of this mysterious quality, and celebrate it in a book of *The Faery Queen* […]. Lady Gregory was not philosophic, she seldom reflected upon her work, but one phrase she used again and again: «We do our work to restore dignity to Ireland». She remained to the end of her life a connoisseur in nobility in living and in thought. During this last year she kept an unmoved face amid great pain. A woman like a rock, as a great painter said of her years ago, at her side always *Arabia Deserta* and the *New Testament* in Gaelic; she never separated the discipline of religion from the discipline of style[135].

Un brano tratto dai *Memoirs* e scritto nel 1909, in cui Yeats mette in relazione diretta la vita artistica con quella aristocratica, ci conferma questo collegamento tra Lady Gregory, gli artisti e la vita cortese dell'Italia del Rinascimento:

> Lady Gregory is planting trees; for a year they have taken up much of her time. Her grandson will be fifty years old before they can be cut. We artists, do not we also plant trees and it is only after some fifty years that we are of much value? Every day I notice some new analogy between [the] long-established life of the well-born and the artist's life. We come from the permanent things and create them, and instead of old blood we have old emotions and we carry in our head that form of society which aristocracies create now and again for some brief moments at Urbino and Versailles. We too despise the mob and suffer at its hands and when we are happiest we have some little post in the house of Duke Frederick where we watch the proud dreamless world with humility, knowing that our kingdom is invisible and that at the first breath of ambition our dreams vanish[136].

Yeats riteneva dunque che il Rinascimento fosse stato il periodo della storia in cui era stata raggiunta l'Unità della Cultura, un concetto che rimase per lui un punto di riferimento costante. Suo desiderio fu sempre quello di poter realizzare questa Unità anche nel suo paese: «All my life I have long for such a country, and always found it quite impossible to write without having as much belief in its real existence as a child has in that of the wooden birds, beasts, and persons of his toy Noah's ark»[137]. Secondo Yeats, lo si è detto, l'Unità della Cultura viene raggiunta quando la vita religiosa, intellettuale e pratica divengono un'unica cosa, quando un'affinità lega tutte le classi sociali e tutti condividono «one mind and heart»[138] e le stesse «ardent ideas and high attitudes of mind»[139]. In *A Vi-*

sion, l'Unità della Cultura viene raggiunta nella fase 15 del ciclo lunare, che corrisponde al plenilunio, fase nella quale anche gli esseri umani raggiungono l'Unità dell'Essere. È questa la fase della completa soggettività e della perfezione che venne raggiunta nel Rinascimento. Yeats rintraccia tutto ciò nel trattato di Castiglione, giungendo a idealizzare la corte urbinate come esempio perfetto di una tradizione e di una cultura unitaria. Si legga quanto scrive in *On the Boiler* (1939):

> Castiglione recorded in his *Courtier* what was said in the Court of Urbino somewhere about the first decade of the sixteenth century. These admirable conversationalists knew that the old spontaneous life had gone, and what a man must do to retain unity of being, mother-wit expressed in its perfection; he must know so many foreign tongues, know how to dance and sing, talk well, walk well, and be always in love[140].

Yeats credette di poter dar vita al suo mito e realizzarlo nel proprio paese, ma presto si accorse che l'idea era impraticabile: «the dream of my early manhood, that a modern nation can return to Unity of Culture, is false»; e tuttavia aggiunge: «though it may be we can achieve it for some small circle of men and women»[141]. Il suo sogno si concretizzò a Coole, dove idealmente Lady Gregory aveva ricreato la 'corte' urbinate, realizzando l'esempio teorico di *art patronage* che Castiglione propone nel *Cortegiano*.

Le tracce della presenza di Castiglione nelle opere di Yeats sono ben visibili. In *To a Wealthy Man [...]* (1912)[142], una delle prime poesie della raccolta *Responsibilities* (1914), Yeats contrappone ironicamente i valori della corte rinascimentale, incarnati dai Duchi di Urbino, con quelli dei 'mecenati' irlandesi rappresentati dal ricco ma gretto Lord Ardilaun il quale, per il suo finanziamento per la costruzione di una galleria d'arte a Dublino, poneva come condizione che ci fosse una «popular demand for the pictures»[143]. Yeats critica ferocemente la meschinità del 'benefattore':

> You gave but will not give again
> Until enough of the Paudeen's pence
> By Biddy's halfpennies have lain
> To be «some sort of evidence»,
> Before you'll put your guineas down,
> That things it were a pride to give
> Are what the blind and ignorant town
> Imagines best to make it thrive.
> What cared Duke Ercole, that bid
> His mummers to the market-place,
> What th'onion-sellers thought or did
> So that his Plautus set the pace
> For Italian comedies?
> And Guidobaldo, when he made

That grammar school of courtesies[144],
Where wit and beauty learned their trade
Upon Urbino windy hill,
Had sent no runners to and fro
That he might learn the shepherds' will.
[…]
Your open hand but shows our loss,
For he knew better how to live.
Let Paudeens play at pitch and toss,
Look up in the sun's eye and give
What the exultant heart calls good
That some new day may breed the best
Because you gave, not what they would,
But the right twigs for an eagle's nest!

Il suo scopo non è solo quello di evidenziare la grettezza del donatore, ma anche di denunciare la presa di posizione negativa e l'atteggiamento di disprezzo per la bellezza, l'arte e l'artista che la 'massa' (i «Paudeens» e «Biddy»), e chi l'asseconda (Lord Ardilaun), dimostrano. Il debito nei confronti di Castiglione appare chiaro: lo provano la citazione di Guidobaldo da Montefeltro e del «ventoso colle di Urbino», nonché la menzione della «grammar school of courtesies» al v. 15.

The People (1915)[145], nasce dal ricordo di una conversazione tra Yeats e Maud Gonne. Nella poesia l'artista difende l'ideale cortese e aristocratico, mentre l'interlocutrice (la «fenice» del v. 22) sostiene il suo impegno popolare. Se la scelta della forma conversazionale rimanda indirettamente al *Cortegiano*, le immagini evocate e i riferimenti geografici indicano invece una diretta ispirazione al Castiglione. L'artista si chiede cosa egli abbia avuto in cambio dalla «unmannerly town» per tutto ciò che ha fatto. La risposta è «daily spite», diffamazione e perdita della sua «reputation». Esprime poi il suo desiderio:

I might have lived,
And you know well how great the longing has been,
Where every day my footfall should have lit
In the green shadow of Ferrara wall;
Or climbed among the images of the past –
The unperturbed and courly images –
Evening and morning, the steep street of Urbino
To where the duchess and her people talked
The stately midnight through until they stood
In their great window looking at the dawn;
I might have had no friend that could not mix
Courtesy and passion into one like those
That saw the wicks grow yellow in the dawn (vv. 6-18)

Le qualità ideali della civiltà rinascimentale di Ferrara e Urbino «Courtesy and passion», sono messe a confronto con la grettezza della Dublino

d'inizio secolo[146]. L'immagine della duchessa e della sua compagnia che si accorgono della luce dell'alba che filtra da una finestra è tratta direttamente dalla sezione LXXIII del IV libro del *Cortegiano*:

> Aperte adunque le finestre da quella banda del palazzo che riguarda l'alta cima del monte di Catri, videro già esser nata in oriente una bella aurora di color di rose, e tutte le stelle sparite fuor che la dolce governatrice del ciel di Venere, che della notte e del giorno tiene i confini[147].

Il tono finale è tuttavia più accondiscendente, meno teso di quello di *To A Wealthy Man […]*; il poeta, dopo l'accesa difesa del 'popolo' da parte della sua interlocutrice, conclude: ««And yet, because my heart leaped at her words, / I was abashed, and now they come to mind / After nine years, I sink my head abashed» (vv. 35-37).

Tracce della lettura del trattato di Castiglione si possono ritrovare anche in *For Anne Gregory* (1930)[148]. Il testo, sotto forma di un breve dialogo tra una giovane donna e un interlocutore, presumibilmente un uomo, ha come tema l'amore, e l'importanza dell'aspetto fisico nel sentimento amoroso. Nella prima strofa l'uomo afferma che nessuno potrebbe amare la giovane donna per se stessa, ma solo per la sua chioma bionda. La donna risponde che potrebbe tingersi i capelli di un altro colore, cosicché i giovani potrebbero amarla per quella che è. Questa è la replica dell'interlocutore:

> I heard an old religious man
> But yesternight declare
> That he had found a text to prove
> That only God, my dear,
> Could love you for yourself alone
> And not your yellow hair (vv 13-18).

La situazione evocata in questi versi ricorda assai da vicino quella proposta negli ultimi paragrafi del libro IV del *Cortegiano*, il conclusivo, laddove il Cardinale Pietro Bembo, che fu segretario di Papa Leone X, vescovo di Gubbio e successivamente di Bergamo, a tarda notte, espone la sua teoria dell'amor platonico, contemplativo di una bellezza quanto più possibile ideale, divina, lontana dalla realtà terrena, che già aveva ampiamente discusso nel suo stesso trattato in tre libri, gli *Asolani* (1505), anch'esso scritto in forma di dialogo. Bembo – il quale era davvero «an old religious man» – cita come fonte-guida della sua spiegazione proprio gli *Asolani* (§ L). Ecco che il contenuto di un passo della spiegazione del Bembo sembra riassunto da Yeats nella sua poesia:

> Indricciamo adunque tutti i pensieri e le forze dell'anima nostra a questo santissimo lume che ci mostra la via che al ciel conduce; e drieto a quello, spogliandoci gli affetti che nel descendere ci eravamo vistiti, per la scala che nell'infimo grado tiene l'ombra di bellezza sensuale ascendiamo alla sublime stanzia ove abita la celeste, amabile e vera bel-

> lezza, che nei secreti penetrali di Dio sta nascosta, acciò che gli occhi profani veder non la possano: e quivi trovaremo felicissimo termine ai nostri desiderii, vero riposo nelle fatiche, certo rimedio nelle miserie, medicina saluberrima nelle infermità, porto sicurissimo nelle turbide procelle del tempestoso mar di questa vita[149].

Infine dovremmo soffermarci sulla profonda attrazione suscitata in Yeats dall'idea di *sprezzatura*, che per Castiglione è il contrario di «affettazione». Ricordiamo: il perfetto cortigiano deve «usar in ogni cosa una certa sprezzatura che nasconda l'arte e dimostri ciò, che si fa e dice, venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi»[150]. Dalla sprezzatura deriva la «grazia: perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficultà, onde in esse la facilità genera grandissima maraviglia; e per il contrario il sforzare, e come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa estimar poco ogni cosa per grande ch'ella si sia»[151]. La sprezzatura deve non solo far parte del bagaglio 'comportamentale' del cortigiano, ma anche caratterizzare il suo modo di scrivere e di parlare. La sprezzatura deve essere sempre associata alla «grazia», («'l cortegiano [...] mostri sempre esser ingenioso e discreto ed in ogni cosa che faccia o dica sia aggraziato»[152]), che funge da legame tra l'assoluta perfezione del comportamento e la perfezione interiore che porta a Dio, ed è «don della natura e dei cieli»[153]. In sostanza la sprezzatura è l'arte che contiene tutte le arti.

Si è già accennato al fatto che la parola è stata tradotta con «recklessness» da Sir Thomas Hoby, e in tempi assai più recenti con «nonchalance» da L. E. Opdycke. Yeats sembra aver presente soprattutto la traduzione elisabettiana, poiché «recklessness» ricorre più volte nelle sue opere; «nonchalance» compare in una lettera a Dorothy Wellesley del 1936 («Those little poems of yours are nonchalant, and nonchalance is declared by Castiglione essential to all true courtiers»)[154]. «Recklessness» è menzionata per la prima volta in *Poetry and Tradition*, saggio scritto subito dopo il ritorno dal viaggio italiano del 1907, in cui vivissime sono le impressioni della visita ad Urbino e della fresca lettura del *Cortegiano*. Yeats parla di «recklessness» come di una qualità caratteristica degli artisti, donata loro dalla Provvidenza[155]; l'artista come un 'perfetto cortegiano' ha «tact of word»[156], secondo Yeats, poi, «in life *courtesy* and self-possession, and in the arts style, are the sensible impressions of the free mind, for both arise out of a deliberate shaping of all things, and from never being swept away, whatever the emotion, into confusion or dullness»[157]. La sprezzatura può quindi essere equiparata allo stile. L'artista deve sempre tener presente la tradizione[158]; anzi, il poeta deve conoscere e imitare i maestri del passato[159], ancorché quella conoscenza «is not enough, for the "recklessness" Castiglione thought necessary in good manners is necessary in this likewise, and if a man has it not he will be gloomy, and had better to his marketing again»[160]. La tradizione insieme alla disciplina rende l'artista libero e consapevole del suo valore, «for he but come to the understanding of himself to the mastery of unlocking words after long frequenting of the

Great Masters, hardly without ancestral memory of the like»[161]. Se il poeta, l'artista possiede «recklessness», giunge a una «self-delighting happiness» e può acquisire «the freedom of self-delight»[162], egli è, per così dire, «reckless». Nel saggio *J. M. Synge and the Ireland of His Time* (1910), Yeats cita ancora Castiglione: «we lose life by losing that recklessness Castiglione thought necessary even in good manners, and offend our Lady Truth»[163]. La sprezzatura è dunque fondamentale per la scoperta della Verità.

Torniamo allo stile. Secondo Arnold Stein, per Yeats «the right word is always hit upon by a kind of recklessness»[164]. L'affermazione trova conferma se esaminiamo alcuni frammenti di *Adam's Curse*, un componimento del 1902, nel quale il poeta, conversando con due donne, parla dell'essenza della poesia. Nella prima parte egli sostiene che nella creazione poetica «A line will take us hours maybe; / Yet if it does not seem a moment's thought, / Our stitching and unstitching has been naught» (vv. 4-6)[165]. Condividiamo ciò che asserisce Corinna Salvadori: «The verses contain an exact definition of *sprezzatura* at its surface meaning: skill must be dissimulated, the poet's achievement which is the fruit of great labour must seem the thought of a moment»[166]. L'apparente spontaneità nasconde dunque duro lavoro. Lo stile è una «self-conquest»[167], un punto d'arrivo sia per quanto riguarda il modo d'essere che la creazione poetica. In *Modern Poetry*, saggio del 1936, e nell'introduzione ad un'antologia di poesia moderna, scritta nello stesso anno, Yeats ribadisce le sue posizioni di qualche decennio addietro, ancora, a mio parere, ispirandosi al *Cortegiano*: «Good manners in written and spoken word»[168] sono essenziali, ma essenziale è anche non mostrare nello stile «ostentatious originality», idea corrispondente al concetto di «affettazione» del Castiglione: «style should be proud of its ancestry, of its traditional high breeding, that an ostentatious originality was out of place whether in the arts or in good manners»[169]. Non è un caso, quindi, che lo stile di Yeats, a partire dagli anni successivi alla prima esperienza italiana, diventi più asciutto, teso all'economia, controllato e consapevole e assai spesso egli scelga la forma conversazionale.

Da ultimo una notazione curiosa; si è già parlato della teoria yeatsiana della maschera. Sebbene non ne esista prova, un passo del libro secondo del *Cortegiano* in cui Castiglione parla dell'uso di «esser travestito» deve aver colpito Yeats. L'indossare la maschera, secondo Castiglione, «porta una certa libertà e licenzia […] ed una certa sprezzatura […] che accresce molto la grazia»[170]. È stato detto che per Yeats la maschera rappresenta «l'idea del Bene»[171], essa «accresce molto la grazia», giacché attraverso essa l'uomo può essere l'opposto di ciò che è, e quindi ciò che desidera essere.

Non solo, dunque, Castiglione, con l'esempio della corte urbinate suggerì e confermò a Yeats l'idea della necessità dell'Unità della Cultura, ma pure gli consentì di dar forma concreta e sicura alle sue teorie sul ruolo 'aristocratico' del poeta e in generale dell'artista. Per Yeats la lettura del *Cortegiano* sembra aver costituito un momento cruciale nel processo di affinamento del suo stile e delle sue scelte formali, e aver reso indelebile

il suo sogno italiano. Presenza cardinale, Castiglione rappresentò per il poeta irlandese un riferimento decisivo nel comprendere e dar forma alla sua stessa arte, un'arte che

> approved before all those men that talked or wrestled or tilted under the walls of Urbino, or sat in those great window-seats discussing all things, with love ever in their thought, when the wise Duchess ordered all, and the Lady Emilia gave the theme[172].

1.3 'Ricorsi' e 'spirali': Yeats e Vico (tra Croce e Swift)

Come suggerisce Northrop Frye, a partire dal XIV secolo la letteratura inglese «has been influenced often to the point of domination, by either French or Italian literary traditions»[173]; tuttavia negli anni del cosiddetto Modernismo l'influenza italiana è assolutamente predominante e decisiva. Si è già detto dell'importanza di Dante per la letteratura modernista; a questo punto è comunque doveroso aggiungere che l'influenza dantesca, anche se la più vasta e feconda, non fu la sola a caratterizzare la temperie letteraria anglofona d'inizio secolo: come Dante, anche Vico occupa una posizione di grande rilievo. Colpisce tuttavia il fatto che tra gli scrittori di lingua inglese – oltre ai clamorosi casi di Ezra Pound e T. S. Eliot – siano proprio tre irlandesi, Beckett, Joyce[174] e Yeats, ad aver studiato o tratto ispirazione dalle teorie filosofiche di Giambattista Vico. Le ragioni di questa attrazione sembrano molteplici. Se, in parte, può valere il fondamentale ma generico assioma modernista dell'arte come imitazione, per gli scrittori in questione un altro aspetto risulta determinante. Per loro l'Italia non rappresenta soltanto una cultura 'morta' il cui modello è sempre valido e, appunto, da imitare; non si tratta di una tradizione divenuta 'monumento', bensì di una cultura ancora viva e ricca, attraverso il confronto con la quale definire criticamente la propria: uno specchio in cui riflettersi ma anche un filtro per cui passare al setaccio paradigmi culturali, forme e contenuti. Si tratta forse della differenza tra un rapporto imitativo di tipo 'classico' e uno di tipo 'classicistico'. Ma non è questa la sede per tali generalizzazioni.

Yeats scoprì Vico attraverso Croce[175]. Nell'agosto del 1924 lesse e annotò *La filosofia di Giambattista Vico* nella traduzione di R. G. Collingwood del 1913[176] regalatagli dalla moglie, come risulta dalla nota sul risguardo. Nella biblioteca di Yeats non sono presenti opere di Vico, né in inglese, dato che le prime traduzioni di testi del filosofo napoletano risalgono alla metà degli anni Quaranta (la *Scienza nuova* apparve nel 1948), né in altre lingue. Non vi compaiono neppure edizioni nell'originale italiano. La lettura di Vico, dunque, appare mediata attraverso l'interpretazione crociana che, come vedremo, guiderà Yeats anche in altre direzioni. L'esemplare della traduzione di Collingwood riporta alcune annotazioni la cui analisi può esserci d'aiuto per comprendere l'influenza del pensiero vichiano sull'opera dell'irlandese.

Nei primi due capitoli *Prima forma della gnoseologia vichiana* e *Seconda forma della gnoseologia vichiana*, i brani che maggiormente suscitano l'interesse di Yeats riguardano l'idea della centralità assoluta dell'uomo, dell'uomo creatore, e quindi Dio, del proprio mondo. Sono sottolinate le frasi: «la condizione per conoscere una cosa è il farla, e il vero è il fatto stesso: *verum ipsum factum*»[177]; «[...] solo chi fa le cose le conosce»[178]; «L'uomo crea il mondo umano, lo crea trasformandosi nelle cose civili [...]. Questo è davvero un mondo, e l'uomo è per davvero il Dio di questo mondo»[179]. Troviamo eco di queste affermazioni nella terza parte di *The Tower* (1925):

I mock Plotinus' thought
And cry in Plato's teeth,
Death and life were not
Till man made up the whole,
Made lock, stock and barrel
Out of his bitter soul,
Aye, sun and moon and star, all,
And further add to that
That being dead, we rise,
Dream and so create
Translunar Paradise[180].

Per Yeats la capacità 'creativa' dell'uomo è ancor più forte di quella espressa da Vico: l'uomo non solo dà forma al *tutto*, ma è altresì capace di creare vita e morte.

Altre sottolineature si trovano nel capitolo IV, che Croce intitola *La poesia e il linguaggio*. Yeats evidenzia queste affermazioni: «la concezione dello spirito come sviluppo o, per adoperare la terminologia propria del Vico, come corso o spiegamento»[181], e anche «la sua filosofia della mente è impiantata sull'antinomia, e pensiero, poesia e metafisica, forza ed equità, passione e moralità»[182]. Viene in mente l'incipit della poesia *Vacillation* (1931-1932), in cui Yeats afferma:

Between extremities
Man runs his course;
A brand, or flaming heart
Comes to destroy
All those antinomies
Of day and night;
The body calls it death.
The heart remorse.
But if these be right
What is joy?[183]

La poesia prosegue proponendo ancora questa simbologia degli opposti, che si incarna nell'immagine di un albero per metà in fiamme (l'anima, la fantasia) e per metà verde e rigoglioso di foglie (il corpo, il pensiero).

Ognuna delle due parti ignora la presenza dell'altra. L'idea di opposizione, presente anche a livello strutturale come motivo coesivo del testo – nelle varie sezioni si alternano figure antitetiche: il sacerdote nella seconda e il poeta nella quinta –, riappare anche nella penultima parte, nella quale Yeats propone un dialogo in cui Anima e Cuore sono posti in contrasto. L'Anima sostiene la via percorsa dal sacerdote, l'uomo che si purifica attraverso il fuoco della salvezza; il Cuore, invece, ha bisogno di una vita 'impura' per esprimere al meglio la sua arte. I contatti col pensiero di Vico sono evidenti. Anche per Yeats «lo spirito è [...] un eterno dramma; e [...] il dramma vuole tesi e antitesi»[184]; lo spirito è dinamico e evolutivo, e in questa opposizione esso trova forza.

Nel capitolo VI del saggio crociano, *La coscienza morale*, troviamo sottolineate le frasi seguenti: «Dal pudore nascono tutte le virtù, l'onore, la frugalità, la fede nelle promesse, la verità nelle parole, l'astensione dall'altrui, la pudicizia. Celebrando la società, l'uomo celebra la natura umana»[185]. Appunto l'idea del pudore, della vergogna e del rimorso è centrale in *Remorse for Intemperate Speech* (1931):

I ranted to the knave and fool,
But outgrew that school,
Would transform the part,
Fit audience found, but cannot rule
My fanatic heart.

I sought my betters: though in each
Fine manners, liberal speech,
Turn hatred into sport.
Nothing said or done can reach
My fanatic heart.

Out of Ireland have we come.
Great hatred, little room,
Maimed at us at the start.
I carry from my mother's womb
A fanatic heart[186].

Così pure in *Stream and Sun at Glendalough* (1932), che ai vv. 4-7 recita: «Some stupid thing that I had done / Made my attention stray. / Repentance keeps my heart impure»[187], nonché nella già citata *Vacillation*, nella quale, si è visto, l'idea del rimorso è presente nella prima sezione in cui Yeats afferma che la vita dell'uomo è racchiusa tra opposti finché la morte non cancella ogni cosa. In coda, il poeta si chiede: è la tomba un luogo di morte e di rimorso se la vita è stata un'esperienza di gioia? Ancora l'idea del rimorso è presente in *What Then?* (1936), il cui titolo già implicitamente la contiene. Definita da Yeats «a melancholy biographical poem»[188], *What Then*? è modulata sulla ripetizione di quell'inquietante interrogativo che pone in discussione l'esistenza e l'opera stessa dell'artista.

In *La storicità del diritto*, capitolo IX del compendio crociano, Yeats sottolinea: «lo spirito volitivo passa dalla ferinità al certo pratico e da questi al vero. Nella correlativa scienza empirica il passaggio è press'a poco quello dallo stato ferino all'eroico o barbarico e dall'eroico al civile»[189], e annota in alto: «state of nature = savage / Practical certitude = heroic or barbaric / Practical truth = civilised». Il capitolo XI, strettamente legato al IX per il tema affrontato e intitolato «I ricorsi» è quello che maggiormente attrae Yeats, poiché qui Croce riassume la teoria vichiana dei cicli della storia e della cultura. Yeats è colpito da un'affermazione con la quale si conclude il passo in cui Croce afferma che «Vico ha per suo obietto le forme di cultura, che abbracciano in sé tutti gli atteggiamenti della vita, l'economia e il diritto, la religione e l'arte, la scienza e il linguaggio; e, riportandone alla loro intima fonte, che – lo spirito umano, ne stabilisce la successione secondo il ritmo delle elementari forme dello spirito»[190], e ne sottolinea le ultime parole, «il ritmo delle elementari forme dello spirito». Le riporterà nell'introduzione a *The Words Upon the Window Pane*, di cui si dirà più sotto. Più avanti troviamo un lungo brano segnato a margine, riguardante il ricorrere infinito dei cicli storici che non si oppone al concetto di progresso sociale[191]. Risulta evidente che l'interesse di Yeats per il sistema filosofico vichiano si concentra sull'idea della ciclicità e recursività dei movimenti della storia. Impegnato in quegli anni nella ricerca di 'autorità' filosofiche che potessero fornire supporto teorico al materiale a cui, sin dal 1917, cercava di dar forma coerente e che avrà la sua definitiva realizzazione nel trattato mistico-filosofico *A Vision* – tentativo di ordinare in un complesso sistema simbolico avvenimenti, tipi umani, immagini poetiche, e movimenti di pensiero –, in Vico Yeats trova conferma al suo metodo d'analisi. In *Dove and Swan*, capitolo centrale di *A Vision*, Yeats espone la sua descrizione del movimento della storia come un alternarsi di epoche (in varie fasi e stadi) denominate della «Colomba», che simboleggia la Cristianità, e del «Cigno» che rappresenta invece l'Ellenismo. Nella prima il «self» è inerme ed è preda volontaria di una forza superiore, nella seconda esso si realizza attraverso la sua libertà. Nel sistema yeatsiano, la storia ha origine da queste due forze, da questi due poli opposti, che oscillano tra un'estrema soggettività e un'estrema oggettività, e che esistono in ogni mente, in ogni spirito. In Vico, Yeats trova l'idea che se Dio ha creato la Natura, l'uomo ha creato la Storia. La Storia, allora, può essere considerata come la traduzione in eventi di attitudini dello spirito, le quali, proprio come i cicli storici, possono essere analizzate e ripercorse criticamente. Per riassumere i movimenti dello spirito all'interno della storia, Yeats elaborò un sistema di rappresentazione che definì «The Historical Cones»[192]. La storia è divisa in 28 fasi come quelle lunari; l'intero ciclo della ruota lunare corrisponde complessivamente a un unico «Grande Anno», quantificabile in circa 2000 anni solari. Il corso della storia occidentale risulta così suddiviso in quattro cicli[193] – che coincidono nelle quattro «historical *Faculties*»[194] – la cui durata è di circa mille anni. Claudia Corti riassume efficacemente la questione:

> Verso il 2000 a. C., la deposizione dell'Uovo di Leda dette l'avvio alla storia della nostra cultura, inaugurando un ciclo "antitetico" o soggettivo; intorno al 1000 a. C., la rottura del guscio dell'Uovo cosmico produsse la prima grande rivelazione oggettiva, esemplificata al suo meglio nella mitologia greca e nell'arte di Omero; tale ciclo "primario" ebbe termine con la nascita di Cristo, che produsse un altro ciclo "antitetico"; nel fatidico anno 1000 (d. C.), culmine dell'era cristiana, ha avuto inizio quel ciclo oggettivo che sta per concludersi nel nostro Novecento[195].

La struttura quadripartita yeatsiana ricorda così da vicino quella tripartita di Vico, per il quale il «corso» delle nazioni può essere suddiviso in tre età (degli dèi, degli eroi e degli uomini). Si tratta di uno schema fisso e ineluttabile, da lui denominato «storia ideale eterna»[196], a cui si uniformano le storie delle diverse nazioni; gli scarti, le differenze, sono inevitabili, ma in sostanza minimi. Per Vico, come per Yeats, ogni ricorso non è un semplice ritorno al ciclo precedente, ma un aggiustamento della vita delle nazioni all'unità ideale della storia universale. Un esempio della teoria yeatsiana è rintracciabile già in *The Second Coming* (1919)[197]. Seppur scritta circa cinque anni prima della lettura del libro di Croce, in essa sono già presenti elementi teorici che sembrano rimandare al sistema speculativo di Vico. Nei primi versi è presente l'immagine della spirale, simbolo che rappresenta il senso archetipico della storia umana, nel passaggio dalla soggettività all'oggettività, omologo all'evoluzione dell'anima individuale. Yeats pensa a due *gyres* (uno soggettivo e uno oggettivo) interpenetranti in opposizione e ruotanti l'uno dentro l'altro: è la raffigurazione di un modello eterno e universale che Yeats trova riflesso in ogni storia singola, come pure nella storia generale dell'uomo, emblema di un movimento dialettico e interdipendente non solo fra soggettività e oggettività ma anche fra «beauty and truth, value and fact, particular and universal, quality and quantity»[198].

Il falco torna al suo stato selvatico, e non ascolta più il falconiere; il messaggio cristiano e la figura di Cristo sono come l'uccello e il suo padrone, non più in contatto l'uno con l'altro. Senza più controllo, l'uccello diviene preda per tutti gli uomini. Il centro e il falconiere rappresentano la civiltà che ormai non riesce più a trattenere le forze sovversive; la catastrofe è imminente:

> Turning and turning in the widening gyre
> The Falcon cannot hear the falconer;
> Things fall apart; the centre cannot hold;
> Mere anarchy is loosed upon the world,
> The blood dimmed tide is loosed, and everywhere
> The ceremony of innocence is drowned;
> The best lack of all convinctions, while the worst
> Are full of passionate intensity[199].

La spirale del cristianesimo ha così esaurito la sua fase, è quindi necessario un Secondo Avvento. Il poeta-profeta ripensa ai due millenni trascorsi:

> […] now I know
> That twenty centuries of stony sleep
> Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
> And what rough beast, its hour come round at last,
> Slouches towards Bethlehem to be born?[200]

Un nuovo ciclo, compreso in quello attuale, sta per cominciare, la fine dell'era cristiana è annunciata. Così Giorgio Melchiori commenta:

> Nel *Secondo Avvento* si raffigura il momento in cui la spirale iniziata con la nascita di Cristo raggiunge la sua massima estensione (la metafora impiegata è quella del volo del falco in spirali sempre più vaste). Quando quel punto è raggiunto l'antica era termina e nasce la nuova che capovolge completamente quel moto[201].

La scoperta di Vico per il tramite di Croce rappresentò dunque per Yeats un'importante conferma della validità delle sue intuizioni. Scrive infatti in *A Vision*, a conclusione del capitolo intitolato *The Great Year of the Ancients*:

> When the automatic script began, neither I nor my wife knew, or knew that we knew, that any man had tried to explain history philosophically. I, at any rate, would have said that all written upon the subject was a paragraph in my own *Per Amica Silentia Lunæ*, so ignorant a man is a poet and artist. When I came to summarise on paper or in speech what the script contained no other theme made me so timid. Then Mr. Gerald Heard, who has since made his own philosophy of history, told me of Henry Adams' two essays, where I found some of the dates I had been given and much of the same interpretation, of Petrie's *Revolutions of Civilization*, where I found more, and then a few months after the publication of the first edition of *A Vision* a translation of Spengler's *Decline of the West* was published, and I found there a correspondence too great for coincidence between most of his essential dates and those I had received before the publication of his first German edition. After that I discovered for myself Spengler's main source in Vico, and that half the revolutionary thoughts of Europe are a perversion of Vico's philosophy. Marx and Sorel have taken from Vico's cycle, writes Croce, his «idea of the struggle of classes and the regeneration of society by a return to a primitive state of mind and a new barbarism»[202].

L'esperienza della scrittura automatica grazie alla quale fu composto *A Vision* (secondo Yeats l'opera gli venne 'dettata' da «un folto gruppo di "guides" e "communicators", ossia entità extra-terrene medianicamente

evocate»[203]) provocò una serie di letture, il cui fine era quello di trovare puntelli teorici al sistema che egli andava creando. Vico rappresentò così da quel momento un sicuro punto di riferimento.

I cenni a Vico nelle opere sono numerosi. In *Bishop Berkeley* (1931), introduzione al volume critico-biografico scritto a quattro mani da Mario Manlio Rossi e da Joseph Hone[204], Yeats scrive: «Giambattista Vico has said that we should reject all philosophy that does not begin in myth, and it is impossible to pronounce ["God", "Heaven", "Immortality"] without becoming as simple as a camel-driver or a pilgrim»[205], riconoscendo la validità dell'intuizione vichiana e facendola propria. In una nota di *The Holy Mountain* (1934), parlando dell'idea di Natura in Hegel, per il quale essa è secondaria allo Spirito, e in Balzac, per il quale, invece, «Nature alone is active»[206], Yeats afferma che la posizione di Balzac «is more like Vico's than Hegel's»[207], e, aggiungiamo noi, anche di quella dello stesso poeta irlandese. Il nome di Vico compare anche nell'introduzione a *The Cat and the Moon* (1934)[208], breve dramma d'ispirazione giapponese; qui Yeats prende le distanze dal pensiero vichiano, negando che il mito sia una forma rudimentale «superseded by reflection»[209], poco oltre, invece, non solo cita Vico, sempre per la sua teoria dei corsi e ricorsi della storia, ma la paragona alla sua propria, dichiarandone la assoluta somiglianza[210].

Vico ricorre con insistenza anche nell'introduzione (1931) al dramma *The Words Upon the Window Pane* (1930)[211], testo nel quale Yeats indaga il rapporto di Jonathan Swift con Stella e Vanessa, e in cui afferma «la necessità del continuo confronto con una tradizione, parte universale, parte specificamente nazionale, da cui attingere le direttive ideali di un'azione politica e culturale per l'edificazione della nuova società irlandese»[212]. Nell'introduzione viene stabilita l'importanza dell'autore di *Gulliver's Travels* per la 'tradizione' anglo-irlandese, e vengono chiaramente delineati i tratti fondamentali della filosofia e del pensiero politico swiftiano[213]. Qui Yeats dimostra di aver letto con grande attenzione la prima Appendice del testo di Croce intitolata *Intorno alla vita e al carattere di G.B. Vico*, e di aver ben assorbito la teoria vichiana degli stadi della civiltà. Yeats mette a confronto le vicende esistenziali e il pensiero dei due uomini, subito sottolineandone le differenze. Il *Discourse of the Contests and Dissentions between the Nobles and the Commons in Athens and Rome* (1703) di Swift è per il poeta un testo che nella tradizione irlandese ha un peso non diverso da quello che che la filosofia di Vico ha per il pensiero contemporaneo italiano. Nel suo *Discorso*, Swift postula che «all States depend for their health upon a right balance between the One and the Few, and the Many»[214], e definisce la tirannide come «predominance of the One, the Few, or the Many, but thinks that of the Many the immediate threat»[215]. Vico «twenty-two years later [...] published that *Scienza nuova* which Mr. James Joyce is expounding or symbolising in the strange fragments of his *Work in Progress*»[216]. Secondo Yeats, Vico «was the opposite of Swift in everything, an humble, peaceful man, son of a Neapolitan bookseller and without political opinions»[217]. Pur nella diversità delle loro esperienze esistenziali, Swift e Vico condividono

però le idee riguardanti l'avvicendarsi delle civiltà; per Yeats, infatti, Vico «thought civilization passed through the phases Swift had described»[218]. A un inizio in cui prevale la spietatezza e la barbarie, segue una fase in cui «i Molti» prevalgono, e poi una in cui, invece, domina un solo uomo: la fase ultima rimanda alla prima poiché nell'ultima si ricade in un «barbarism of reflection»[219], in una «barbarie di ritorno». Yeats approva, dunque, l'idea negativa della storia di Swift e associa le sue teorie cicliche a quelle di Vico. A differenza di Swift, tuttavia, il quale foggiò la sua narrativa «upon some clarvoyant vision of his own life, for he saw civilization pass from comparative happiness and youthful vigour to an old age of violence and self contempt»[220], Vico «saw it begin in penury like himself and end as he himself would end in a long inactive peace»[221]. La differenza sostanziale tra Swift e Vico, secondo Yeats, sta nel fatto che

> Swift, a practical politician in everything he wrote, ascribed [the] rise and fall [of civilization] to virtues and vices all could understand, whereas the philosophical Vico ascribed them to «the rhythm of the elemental forms of the mind», a new idea that would dominate philosophy[222].

Yeats confronta poi le idee swiftiane e vichiane con quelle di Sorel e Marx che «have preached a return to a primeval state, a beating of all down into a single class that a new civilization may arise with its Few, its Many, and its One»[223]. Eppure, secondo Yeats, il pensiero di Vico, attraverso Croce e Gentile, ha influenzato anche la creazione del «present [Italian] government of one man surrounded by just such able assistants»[224] e anche la filosofia di Oswald Spengler («who has followed Vico without essential change»[225]), per il quale la storia è una «forma» riproducente la ciclicità di un organismo biologico: il risveglio da uno stato primitivo porta all'irrigidimento dell'organismo, stadio che prelude al tramonto della civiltà e al ritorno allo stato primevo; secondo Spengler le civiltà non si edificano le une sulle altre, ma si sviluppano riferendosi a uno stato originario, a una «eredità biologica». La scelta conclusiva per Yeats è tra «three ideas of national life: that of Swift; that of a great Italian of his day [Vico]; that of modern England»[226]. Se è da scartare l'esempio delle nazioni anglosassoni, «where progress, impelled by moral enthusiasm and the Patent Office, seems a perpetual straight line»[227], da seguire sono quelli di Swift e Vico per la loro concezione ciclica. La preferenza di Yeats va tuttavia alla visione swiftiana, in cui l'idea del passato considerato come dramma ed esperienza personale – che egli contrappone alla tendenza degli storici moderni che vedono la storia solo come conflitto di interessi materiali, idea per Yeats totalmente priva di forza – è più forte ed evidente che in Vico.

Nel dramma, e nell'introduzione, Yeats presenta dunque una sua idea secondo la quale Swift, pienamente cosciente della propria instabilità mentale, «mostrava nel suo rifiuto del matrimonio e della procreazione il rifiuto dell'intelletto settecentesco per le sorti stesse del pensiero nella

trasformazione storica della civiltà»[228]. L'esperienza privata di Swift rappresenta così un microcosmo in cui è rintracciabile la storia intera della sua epoca; la parabola esistenziale cui si è prima accennato (felicità e vigore che si trasformano in vecchiaia, violenza e disprezzo di sé) si ripropone nella storia del mondo dopo duecento anni. La preoccupazione di Yeats è quella di avvertire il pericolo incombente, il suo tentativo è quello di salvare la nazione, un tentativo che rimanda alle ultime pagine del capitolo intitolato *La storicità del diritto* della monografia crociana su Vico – da Yeats sottolineate – in cui il filosofo napoletano indica una possibile via d'uscita al problema della «caduta delle nazioni», appellandosi «alla prudenza umana onde ella si adoperi perché le nazioni, le quali vanno a cadere, o non ruinino affatto o non s'affrettino alla loro ruina»[229]. Vico propone come soluzione la «contemplazione del corso che fanno le nazioni, dalla quale avvertiti i sapienti delle repubbliche (gli uomini di stato) e i loro principi, potranno con buoni ordini, leggi ed esempli richiamar i popoli alla loro ακμή sia stato perfetto»[230]: una soluzione che Croce riassume seccamente con «uomo avvisato mezzo salvato»[231], e che Yeats evidenzia. È dunque in Swift (ma anche in Goldsmith, Berkeley e Burke) che Yeats rintraccia il nucleo della sua teoria dei cicli storici, ma è evidentemente anche attraverso il confronto con Vico e la sua filosofia che questa acquista per lui spessore e giustificazione teoretica.

Yeats è attratto dall'idea comune a Swift e Vico che esperienza personale e storia 'del mondo' si fondono in una realtà unica. Nel 1938, in *On the Boiler*, scriverà:

> Now that I am old and live in the past I often think of those ancestors of whom I have some detailed information. Such and such a diner-out and a charming man never did anything; such and such lost the never very great family fortune in some wild-cat scheme; such and such, perhaps deliberately for he was a strange, deep man, married into a family known for harsh dominating strength of character. Then, as my mood deepens, I discover all these men in my single mind, think that I myself have gone through them all at this very moment, and wonder if the balance has come right; then I go beyond those minds and my single mind and discover that I have been describing everybody's struggle and the gyres turn in my thought[232].

L'esperienza personale porta, dunque, alla visione panoramica, generale. «Vico was the first modern philosopher to discover in his own mind, and in the European past, all human destiny. "We can know nothing", he said, "that we have not made"»[233], e aggiunge subito dopo «Swift, too, Vico's contemporary, in his first political essay saw history as a personal experience»[234]. A ulteriore prova della validità di quest'istanza Yeats cita anche Hegel e Balzac. Non considerare la storia in parallelo all'unicità della propria esperienza e attraverso la propria profondità mentale è del tutto inutile. Ed è questo che fa nel dramma; usa l'esperienza esistenziale di Swift come paradigma della rappresentazione della storia.

Mi sembra che quest'ultimi brani citati dimostrino a sufficienza come dopo oltre dieci anni dal primo incontro con la filosofia di Giambattista Vico, le istanze vichiane, seppur rivedute e corrette attraverso una visione soggettiva e 'locale', rappresentino per Yeats ancora un imprescindibile punto di riferimento. A partire dal 1924 il poeta trova dunque in Vico un solido sostegno teorico alle proprie 'scoperte' e al proprio sistema speculativo, un sostegno che rimarrà valido e potente fino ai suoi ultimi anni di vita. Non solo. Dalla lettura del Vico crociano scaturì il più generale interesse di Yeats per la filosofia italiana contemporanea dello stesso Croce e di Giovanni Gentile, che grosso peso avrà nella sistematizzazione del pensiero filosofico del poeta irlandese. Vico rappresenta dunque un'altra importante tessera nel compatto mosaico delle «dotte cose italiane» con le quali Yeats prepara la sua 'pace'.

2. Le suggestioni filosofico-pedagogiche novecentesche

2.1 La fascinazione dell'idealismo: Benedetto Croce

Gli anni che vanno dal 1924 al 1928, assai produttivi anche nel campo della poesia – *The Tower* verrà pubblicato proprio nel 1928 – vedono Yeats impegnato con grande fervore nello studio della filosofia[235]. Troviamo testimonianza di questo forte interesse nelle lettere a Olivia Shakespear e a Thomas Sturge Moore[236]. È in questo periodo che Yeats si avvicina anche al pensiero di Benedetto Croce. A Londra nel 1923 aveva assistito a una serie di conferenze sull'*Estetica* di Croce, tenute da Douglas Ainslie, traduttore delle opere del filosofo napoletano. Nel 1924 aveva letto e annotato *La filosofia di Vico* (1911)[237], e, nel corso del lungo soggiorno italiano dal novembre 1924 al febbraio 1925, come racconta Joseph Hone[238]› a Roma, aveva acquistato libri riguardanti gli 'antecedenti spirituali' del fascismo e testi di filosofia italiana dell'epoca[239]. Il carteggio con l'amico Thomas Sturge Moore offre altre interessanti indicazioni sul percorso di studio della filosofia crociana: nel marzo 1926 Yeats informa Moore di aver iniziato a leggere Croce, Berkeley e Gentile dopo un attento studio di Platone e Plotino; in maggio discute le differenze tra l'idealismo crociano e il realismo di G. E. Moore, fratello di Thomas; in settembre gli scrive: «I am deep in Croce. I have finished his *Philosophy of the Pratical*, all of his *Aesthetics* [sic] except the historical chapters, which I shall return to, and am half through the logic»; nel febbraio 1928 è di nuovo concentrato nello studio dell'*Estetica*[240]. Della sua infatuazione per Croce troviamo testimonianza anche nei diari di Lady Gregory del maggio-giugno 1926, dove leggiamo «I have been reading the introduction to Croce's philosophy that Willie is studying, to try and get some sort of idea of it, I liked a sentence in Ainslie's "Thought is democratic in being open to all, aristocratic in being attained only by the few, and that is the only true aristocracy: to be on the same level as the best"»[241]. Sempre nel 1926 Yeats lesse e annotò il *Saggio sullo Hegel* (1913)[242], approfondendo – come vedremo più avanti – anche lo studio dell'opera di Giovanni Gentile.

Yeats fu affascinato dall'idealismo italiano. Fu attraverso l'interpretazione crociana, lo si è visto, che egli si avvicinò alle teorizzazioni filosofiche vichiane. Tuttavia non va sottovalutata una probabile elezione di affinità con Croce, derivante anche da una certa analogia delle vicende biografiche – l'impegno politico, l'esperienza senatoriale, l'atteggiamento critico nei confronti del governo del proprio paese e delle espressioni più aggressive della politica nazionale –, nonché dal condiviso interesse per le «manifestazioni della sfera estetico-artistica»[243]. Non si dimentichi poi che, come Yeats, Croce 'apparve' sulla scena culturale in un momento di rinascita economica, culturale e anche politica del paese, in una fase di grande fermento e di riacquistata fiducia dopo un lungo periodo di disagi e difficoltà.

Tra gli studi crociani presenti nella biblioteca di Yeats troviamo: le traduzioni inglesi di *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902); *La logica come scienza del concetto puro* (1905); *Filosofia della pratica* (1909); *La filosofia di Vico*; *Saggio sullo Hegel*; *Ariosto, Shakespeare e Corneille* (1920); l'autobiografia (il *Contributo alla critica di me stesso*, scritto nel 1915)[244]; *Materialismo storico ed economia marxista* (1900); *La poesia di Dante* (1921)[245]. Di questi, solo i primi quattro risultano essere stati letti con grande attenzione da Yeats, che annotò copiosamente i volumi con glosse, commenti e appunti. La scelta yeatsiana non è casuale. I primi tre testi sono quelli in cui Croce aveva elaborato e teorizzato il proprio sistema filosofico d'indirizzo idealistico articolato in quattro parti – l'estetica, la logica, l'economia e l'etica – noto, nel suo complesso, come «Filosofia dello Spirito». E così la lettura approfondita di Croce si colloca temporalmente tra il 1925 e l'inizio degli anni Trenta, il periodo in cui Yeats cercava di fornire solide basi speculative e consistenza concettuale al sistema che andava elaborando e che avrebbe trovato forma nel grande affresco mistico-filosofico di *A Vision* (1925, ed. riveduta 1937)[246].

Non è certo questa la sede per dar conto dei sistemi filosofici di Croce e Yeats. Tuttavia sarà utile un tentativo estremamente sintetico delle loro costruzioni, per comprenderne grosso modo alcune delle principali similitudini e differenze.

La formula che meglio definisce la posizione di Croce è quella di 'immanentismo assoluto'. Per Croce lo Spirito è l'unica realtà. Si tratta di un'unità dinamica che, proprio per questa sua caratteristica, si distingue in due forme: la «teoria» e la «pratica». Ciascuna di queste due forme presenta un'ulteriore distinzione: l'attività «teoretica» è intuitiva, giacché produce immagini; essa è anche «individuale» ed è nota come «estetica». L'attività «pratica», invece, presuppone la conoscenza universale, dalla quale scaturiscono concetti; essa è conosciuta come «logica». L'attività «pratica» è volontà che tende a uno scopo, non è autosufficiente o autonoma, dipende da quella «teoretica»; la sua esistenza è inoltre successiva all'attività «teoretica» che, invece, è indipendente e autosufficiente. L'attività «pratica» può essere distinta a sua volta in due forme: quella «economica», in cui la volontà si pone individualmente e tende all'utile e al

piacere, e quella «etica» o «morale» (nella quale la volontà si pone come legge universale) che dipende da quella «economica» per la sua esistenza. Attraverso l'attività «teoretica» l'uomo comprende l'universo, attraverso l'attività «pratica» lo cambia. Ogni altra forma è variante delle due forme principali, oppure è data da una loro variabile 'miscela'. La Filosofia dello Spirito, dunque, studierà le caratteristiche precipue di ognuna delle forme dell'attività spirituale, distinguendosi in Estetica, Logica, Economia ed Etica. Secondo Croce ogni concetto è composto di opposti che, al contrario di quanto affermava Hegel, non si negano ma si comprendono in un «nesso di distinti». Nell'arte il bello sarà quindi compreso nel brutto, nel campo del pensiero concettuale il falso nel vero, nell'ambito dell'economia l'utile sarà incluso nell'inutile, in quello dell'agire morale il bene è compreso nel male.

Nel sistema yeatsiano le idee astratte vengono spesso rappresentate geometricamente. L'immagine centrale, lo si è già accennato, è quella di una grande ruota distinta in 28 fasi, identificate con le fasi del ciclo lunare, insieme all'immagine di coppie di coni o spirali che si espandono o contraggono sullo stesso asse. Queste due forme e movimenti interagiscono simultaneamente. I due coni sono contrari e tendono, secondo Yeats, verso il «primario» o l'«antitetico». All'interno di questi coni si muovono «Quattro Facoltà», «what man has made in past or present life»[247], che sono presenti in ogni fase in proporzioni e/o posizioni variabili e diverse: la «Maschera» e il «Corpo del Fato» da un lato, la «Volontà» e la «Mente Creativa»» dall'altro. Yeats descrive la «Volontà» e la «Maschera» come la volontà e il suo oggetto, ovvero l'Essere e il dover Essere, l'io conscio e l'oggetto del desiderio o idea del bene; la «Mente Creativa» e il «Corpo del Fato» come il pensiero e il suo oggetto, il Conoscente e il Conosciuto, ovvero l'intelletto o fantasia e le circostanze esteriori. Le prime due sono lunari o antitetiche o naturali, i secondi due solari o primari o logici. In ogni momento della storia, della cultura o della vita di ogni individuo, prevarrà la tendenza verso il primario o verso l'antitetico, e tale prevalenza definirà il carattere di una persona o di una cultura in una fase particolare delle 28 previste. Prevalenza non significa esaustività: anche la tendenza contraria può essere presente, vale a dire che se una può emergere, ciononostante, anche la tendenza opposta può risultare evidente. Sia nelle ere storiche che nelle esistenze degli individui possono esservi momenti in cui la direzione spirale fino a quel momento predominante venga sostituita da quella contraria. Tali repentini e radicali cambiamenti cadono ogni due millenni, con lievi o minori mutamenti ogni cinque secoli. Se le «Quattro Facoltà» sono «man's voluntary and acquired powers and their objects», i «Quattro Principi» sono il fondamento innato delle «Facoltà», e anch'essi si influenzano vicendevolmente. Questo sistema ha per simbolo la Sfera, e i «Principi» sono le «Facoltà» «transferred, as it were, from a concave to a convex mirror, or vice versa». Essi sono l'«Involucro» (Husk), il «Corpo Appassionato» (Passionate Body), lo «Spirito (Spirit) e il «Corpo Celeste» (Celestial Body). Lo «Spirito» e il «Corpo Celeste» sono la mente e il suo

soggetto «(the Divine Ideas in their unity)», mentre l'«Involucro» e il «Corpo Appassionato», corrispondenti alla «Volontà» e alla «Maschera», sono «sense (impulse, images; hearing seeing, etc.) and the object of sense»[248]. L'«Involucro» rappresenta il corpo umano. I «Quattro Principî», con il loro conflitto, rivelano la realtà ma non creano niente, e trovano unità nel «Corpo Celeste», mentre le «Facoltà» la trovano nelle «Maschere».

Molte sono le somiglianze tra il sistema crociano e quello del poeta irlandese, seppure lo stesso Yeats si premuri anche di sottolineare le differenze. Cominciamo analizzando alcuni brani, riportati da Hone nella sua biografia, tratti dai taccuini scritti da Yeats mentre attendeva alla composizione e poi alla complessa riorganizzazione di *A Vision*. Yeats spesso paragona la terminologia usata in *A Vision* con quella dei filosofi da lui studiati. Questi i riferimenti a Croce: il «Celestial Body» di *A Vision* è la trasposizione yeatsiana dell'«atto volitivo» crociano nella *Filosofia della pratica*, mentre l'idea del «Passionate Body» risulta essere prossima al concetto di «intuizione» elaborato da Croce nell'*Estetica*[249]. Il testo di *A Vision* pubblicato nel 1938 contiene vari riferimenti diretti a Croce: Yeats afferma che la sua «Volontà» «is very much the Will described by Croce»[250] e che «the *Four Faculties* somewhat resemble the four moments to which Croce has dedicated four books; that the resemblance is not closer is because Croce makes little use of anthitesis and antinomy»[251]; precedentemente, il poeta aveva precisato in una nota che «Croce, in his study of Hegel identifies error with negation»[252].

Ai fini del nostro discorso risulta interessante, poi, l'analisi delle annotazioni di Yeats ai libri su Croce e di Croce presenti nella sua biblioteca. In margine alle pagine dello studio di Herbert Wildon Carr, *The Philosophy of Benedetto Croce*, il cui occhiello riporta l'appunto «Read in 1926» e in ispecie a quelle riguardanti la riforma crociana della dialettica degli opposti di Hegel, troviamo glosse che, per i chiari riferimenti alla dinamica tra «Concord» e ««Discord», alla relazione tra «Will», «Creative Mind» e «Body of Fate», rimandano alla parte intitolata «Discords, Oppositions and Contrasts» di *The Great Wheel* in *A Vision*: «"Mere matter" is product of Will + B.F. or of Will, C.M. + B.F.» (p. 63)[253]. I testi di Croce più diffusamente annotati sono *La logica come scienza del concetto puro*, l'*Estetica* e la *Filosofia della pratica*. Nel primo troviamo commenti che mettono in paragone il pensiero del Napoletano con le altre letture filosofiche di Yeats del periodo: all'inizio della edizione inglese (p. 42) Yeats annota «much of this book is Berkeley clarified», dimostrando così come egli legasse l'idealismo crociano a quello platonico berkeleyano del primato dello spirito sulla materia. Un altro riferimento a Berkeley scaturisce dalla lettura di un brano in cui Croce postula che la materia sia un concetto empirico e quindi impossibile; Yeats glossa: «Berkeley's non-existence of matter» (p. 344). La parte del volume dedicata alla discussione della sostanziale identità tra le due forme del sapere logico – storia e filosofia – presenta note nelle quali le teorie crociane vengono messe in paragone a quelle di Spengler (p. 310; p. 320) e alla sua teoria della storia che riproduce la ciclicità dell'organismo biologico.

Yeats sembra non concordare completamente con le posizioni di Croce; in una nota a p. 313 leggiamo: «all is history but not if philosophical problems of art and emotional life in general are creative». Molte delle altre annotazioni riguardano la teoria dell'anima e il 'sistema' di *A Vision*: a p. 159 troviamo note in cui definizioni crociane vengono legate alle «Quattro Facoltà»: «obscure sensibility = "will"; clear intuition = "mask"; Thought of universe = "C. M."; knowledge of event = "B.F."». Decisamente importante ci sembra l'annotazione a p. 81 «Unity of Being», posta a margine dell'affermazione crociana che «man is man, in so far as he affirms all his activities and his entire humanity, and yet cannot do this, save by specializing as a scientific man, a politician, a poet, and so on». Yeats trova qui un supporto alla sua teoria della completa e perfetta integrazione di corpo e spirito. In *Aesthetics as Science of Expression and General Linguistic*, volume annotato solo nelle prime pagine, e che, tra i libri di Croce, Yeats giudicava «a better preparation for philosophy»[254], appaiono di nuovo brevi appunti, simili ai precedenti, nei quali il poeta irlandese confronta ed evidentemente adatta affermazioni e concetti crociani alla terminologia da lui stesso impiegata in *A Vision* (all'inizio del volume Yeats chiaramente annota «See "A Vision"» [p. 6]) : «Aesthetics knows nature = ? P.B. (Beauty); economical wills nature = Husk (use); Intellect knows universals = ? Spirit (brute [?]) Moral nature wills universal = C.B. (good [?])» (p. 60). In una lettera a Olivia Shakespear del 24 settembre 1926, scrive: «I read Croce and his like that I may at last make the conception of the [?] Daimon – Croce because it is the opposite of his thought in many ways – clear and so find a positive ageless energy or perception»[255]. *Philosophy of the Practical*, letto in quel periodo (il risguardo riporta, nella grafia di Yeats, la data «April 1926»), è fitto di annotazioni di nuovo riconducibili ad *A Vision*, alcune delle quali fanno diretto riferimento alla teoria yeatsiana del Daimon. Vale la pena accennarne, col supporto della succinta ed efficace spiegazione di Rosita Copioli, che completa la breve ricostruzione del sistema di *A Vision* da noi più volte tentata. Per Yeats

> [...] ogni uomo ha un Daimon, [...] che è eterno [...] e, mantenendone la memoria, accompagna quell'uomo nelle varie reincarnazioni. La memoria daimonica è costituita da quattro "facoltà" [...] [il Corpo del Destino, la Maschera, la Volontà, la Mente Creativa]. Il Daimon eterno, o permanente, permette al mondo di esistere, e il mondo è sintesi sia dei Corpi del Destino che delle Menti Creative, ossia dei Daimones, dei vivi e dei morti; perciò quel che gli uomini chiamano Fato similmente agli atti più volontari, è parte di un unico flusso logico. Esiste un Daimon transitorio, insieme a quello permanente, che ha la funzione di stimolare la coscienza alla crescita mostrandoci un'immagine antitetica del Sé. Il Sé lotta con l'immagine, sinché non sa riconoscerla. Questo Daimon transitorio può essere lo spirito di un morto illustre. Il Sé, attraverso lo scontro e l'attrazione con il Daimon arriva a scegliersi una Maschera, che muta secondo un'intricata serie di rapporti

> con il Corpo del Destino, la Volontà, la Mente Creativa, nelle fasi che Yeats calcola nelle varie epoche, le quali si corrispondono fra loro in un movimento che segue lo schema delle spirali e delle lunazioni. La Maschera vera in sintonia con il Sé più profondo[256].

Ecco che il volume dell'*Aesthetic* è costellato di riferimenti alle «Quattro Facoltà» e ai «Quattro Principi»; qualche esempio servirà a comprendere meglio le intenzioni di Yeats. Nella parte iniziale (p. 45) Croce afferma che volizione e azione sono identiche, ma non coincidenti con l'accadimento, cioè col fatto reale che presuppone il tutto; ciò che rende la volizione un fatto spirituale è il gusto pratico, che non va però confuso col giudizio pratico, che è giudizio storico e presuppone l'azione di cui è giudizio e non l'accadimento: la conclusione è che l'atto volitivo ha valore in se stesso, indipendentemente dall'accadimento. Le affermazioni crociane trovano Yeats concorde: la nota a margine recita infatti «Will comes before judgement». Le pagine in cui Croce postula che piacere e dolore corrispondono a bene e male (pp. 205-206) suscitano l'approvazione di Yeats che, di nuovo, fa riferimento alla propria teoria: «Daimon = good & truth; Man = Beauty; pleasure & pain»; poco sopra leggiamo «Will & Aesthetic = particular = man/Intellect & Ethic = general = daimon». Nel capitolo intitolato «L'attività nelle forme speciali» troviamo la seguente nota di consenso: «morality implicit in will / Philosophy implicit in Aesthetic» (p. 347). Anche la parte in cui Croce afferma che la l'attività pratica si articola in due forme, quella economica e quella etica, provoca evidentemente l'assenso di Yeats; la glossa, che rimanda ancora a *A Vision*, è questa: «economic = volition of individual (will); ethic = volition of universal (B.F.)» (p. 443).

Gli altri volumi di Croce presenti nella biblioteca di Yeats sono rimasti del tutto privi di annotazioni o addirittura intonsi (come accade sorprendentemente per *The Poetry of Dante*). Solo *The Philosophy of Vico*, grazie a cui, si è detto, Yeats scoprì la teoria dei corsi e ricorsi storici del filosofo napoletano[257], presenta alcuni commenti che vale la pena di riportare. L'inizio del nono capitolo, laddove Croce analizza i tre stati della civiltà proposti da Vico, reca l'annotazione: «State of nature = savage; Practical certitude = heroic or barbaric; Practical truth = civilized» (p. 103); Yeats sembra qui condividere il profondo pessimismo storico, la grande sfiducia nel futuro dei due filosofi campani.

Per quale ragione, dunque, Yeats approfondì con tanta solerzia lo studio della filosofia, in particolare quella di Benedetto Croce? Le vicende legate alla genesi di *A Vision* forniscono una risposta. La passione che Yeats aveva dimostrato nel primo decennio del secolo per l'occultismo, col tempo si era mutata in interesse serio e profondo per lo spiritualismo. Sempre più egli sentiva il conflitto esistente tra lo studio della magia e la sua ricerca poetica; in un saggio scritto ancora nel 1901 Yeats rivela:

> I often think I would put this belief in magic from me if I could, for I have come to see or to imagine, in men and women, in houses, in

> handicrafts, in nearly all sights and sounds, a certain evil, a certain ugliness, that comes from the slow perishing through the centuries of a quality of mind that made this belief and its evidences common over the world[258].

In *Discoveries* Yeats afferma ancora più chiaramente che il ruolo del 'mago' e quello del poeta sono diversi: a differenza del 'mago', dell''adepto', il poeta non deve occuparsi di «what is still and fixed»; in questo modo il suo stile diviene «cold and monotonous, and his sense of beauty faint and sickly», egli deve trovare piacere «in heroic passion». Yeats giunge tuttavia alla conclusione che i due ruoli non sono inconciliabili, giacché il poeta deve anche «endure the impermanent»[259]. In *Per Amica Silentia Lunæ* Yeats cerca di teorizzare questa antinomia; è proprio in quest'opera che egli inizia a sviluppare la sua teoria della maschera e della visione, che nondimeno anche a lui stesso appare ancora debole sul piano concettuale: in una lettera al padre del giugno 1917 scrive che nel libro egli ha esposto «part of a religious system more or less logically worked out», la cui ideazione ha tuttavia sostenuto la sua poesia, conferendole «a new framework and new patterns»[260]. Yeats è sempre più alla ricerca di un sistema organico che rappresenti una sintesi coesa del suo mondo di poeta e di 'mago', di un ordine filosofico in cui esso possa trovare giustificazione. In questo senso, le esperienze di scrittura automatica nelle quali la moglie Georgie lo coinvolse a partire dalla fine del 1917 fino al 1920, rappresentarono un momento importante. Sin dai primi esperimenti l'insieme delle frasi sparse, «so exciting, and sometimes so profound»[261], che la moglie produceva quotidianamente, apparve a Yeats come il tentativo da parte di un ignoto 'scrittore' di fornirgli metafore per la sua poesia. Il dialogo che, tramite Georgie, Yeats teneva con i suoi 'maestri' diede origine a una serie di classificazioni e formule che prendevano lo spunto dalle idee yeatsiane ancora incompiutamente esposte in *Per Amica Silentia Lunæ*. Si trattava di un sistema organico, di quel sistema simbolico cui Yeats da sempre aveva desiderato dar corpo, in cui venivano classificate personalità umane ed epoche storiche attraverso una complicata rete di simboli geometrici. I suoi «teachers» presto lo avvertirono «not to read philosophy until their exposition was complete»[262]. Nella prefazione a *A Vision* confessa:

> Apart from two or three of the principal Platonic Dialogues I knew no philosophy. Arguments with my father, whose convinctions had been formed by John Stuart Mill's attack upon Sir William Hamilton, had destroyed my confidence and driven me from speculation to the direct experience of the Mystics. I had once known Blake as thoroughly as his unfinished Prophetic Books permitted, and I had read Swedenborg and Boehme, and my initiation into the "Hermetic Students" had filled my head with Cabalistic imagery, but there was nothing in Blake, Swedenborg, Boehme or the Cabala to help me now. They encouraged me, however to read history in relation to their his-

> torical logic, and biography in relation to their twenty-eight typical incarnations, that I might give concrete expression to their abstract thought. I read with an excitement I had not known since I was a boy with all knowledge before me, and made continual discoveries, and if my mind returned too soon to their unmixed abstraction they would say, «We are starved»[263].

A Vision esce nel 1925 in un'edizione limitata, e non suscita alcuna reazione. Fu recensita solo dall'amico AE (George William Russell) che, pur lodandola, la trova in definitiva un po' confusa[264]. Yeats decise di riscriverla, ma prima intese approfondire gli studi filosofici «[feeling himself] relieved from [his] promise not to read philosophy». Si gettò dunque immediatamente nello studio accanito di quegli autori grazie ai quali avrebbe potuto sostenere e corroborare le sue posizioni. La lettura attenta e precisa delle opere di Benedetto Croce si inserisce esattamente in questo tentativo. Yeats riconobbe la validità delle osservazioni crociane perché esse fornirono supporto teoretico concreto al suo sistema filosofico. Virginia Moore afferma giustamente che Yeats fu affascinato dall'idea crociana che

> […] man with his theoretic activity understands the cosmos, with his practical activity transforms it; and applauded also Croce's insistence that the will, as thought in action, is and must be free, as well as his idea that the theoretic and the practical are not opposite but analogous or corresponding, not a parallelism but a circle. For of course Croce's "theoretic" was to Yeats his own "subjective"; Croce's "practical" his own "subjective"; and Croce's circle, his own Great Wheel[265].

Benché per la sua minore tangibilità sia più arduo rintracciarla, la presenza di Croce affiora indubbiamente anche nella produzione poetica yeatsiana. È possibile individuare segni della fascinazione esercitata dal filosofo napoletano soprattutto in *The Tower* e *The Winding Stairs and Other Poems* (1928, 1933), raccolte pubblicate dopo la grande stagione degli studi filosofici e l'«incredible experience» della composizione di *A Vision* cui si è accennato, grazie alle quali, nelle parole dello stesso Yeats, la sua poesia «gained in self-possession and power»[266]. Come afferma Donald Torchiana «one occasionally reads a poem that a page or idea from Croce […] may suddenly light up, by parallel or influence»[267]. Echi crociani sono rintracciabili se, di nuovo, prendiamo in esame le annotazioni di Yeats alle opere dell'italiano. Sottolineata da Yeats, la parte della *Logica come scienza del concetto puro* dedicata alla storia, in cui Croce postula che il giudizio percettivo comprende anche il giudizio 'memorativo' o 'storico', perché il presente, nel momento in cui lo fermiamo dinanzi al nostro spirito, diviene immediatamente passato, cioè oggetto della memoria fuori dalla storia[268], rimanda senza meno all'idea centrale di *The Tower*: il problema della vecchiaia, della mortalità e della memoria. Si leggano in particolare i versi 84-85 («And certain men-at-arms there were / Whose images, in

the Great Memory stored»[269]) nei quali risuona l'idea yeatsiana di quello che Anthony L. Johnson definisce «un principio di "conservazione della coscienza" [...] Una volta che un pensiero fosse stato pensato, ovvero un'immagine o una visione vista, diveniva accessibile in eterno alle future generazioni, raggiungendole a volte nei sogni o nelle visioni»[270]. Un richiamo ancor più chiaro è rintracciabile in un altro appunto di Yeats a margine delle pagine in cui Croce afferma che

> possiamo estasiarci ricantando una poesia e rieseguendo una musica, quale essa è, senza ritoccarla in nulla; ma una proposizione filosofica non ci pare di possederla se non quando l'abbiamo tradotta, come si dice, nel nostro linguaggio; ossia, in effetto, quando, fondandoci sopr'essa, abbiamo formato nuove proposizioni filosofiche e risoluto nuovi probemi, sorti nel nostro animo. Perciò nessun libro contenta mai del tutto; ogni libro spegne una sete solamente per darne una nuova[271].

Qui Yeats annota il suo dissenso: «"experience" which "consumes itself away" not being antithetical. The representative ephemeral in event is immortal being a wish. It confers its immortality on what enters it. Revelation because it meets desire is not consumed away - desire of life not of proof»; si confronti questa nota con la terza strofa di *Sailing to Byzantium*, scritta nell'autunno del 1926:

> O sages standing in God's holy fire
> As in the gold mosaic of a wall,
> Come from the holy fire, perne in a gyre,
> And be the singing-masters of my soul.
> Consume my heart away; sick with desire
> And fastened to a dying animal
> It knows not what it is; and gather me
> Into the artifice of eternity[272].

Anche la breve lirica intitolata *Death*, scritta nel settembre 1927, offre interessanti spunti di confronto. Composta in onore di Kevin O'Higgins, Vicepresidente dello Stato e Ministro della Giustizia ucciso nel giugno di quell'anno, e considerato da Yeats un epigono della più fulgida tradizione di pensiero angloirlandese – il suo nome è accostato a quelli di Berkeley, Swift, Burke, Grattan e Parnell in *On the Boiler* (1939)[273] –, la poesia ha la sua chiave interpretativa nel verso finale che recita «Man has created death»(v. 12)[274], e nei due centrali, nei quali l'uomo «Many times he died, / Many times rose again» (vv. 5-6). Non può non sfuggire il riferimento alla teoria della contrapposizione del «nesso dei distinti» attraverso la «dialettica degli opposti», hegeliana elaborata da Croce nel suo *Saggio sullo Hegel* che Yeats lesse nel 1926. Secondo Croce, nell'opposizione due termini si annullano l'un l'altro; i concetti distinti, invece, nonostante la loro permanente diversità, non si annullano, essi esistono insieme e si unificano secondo un ritmo che è per mutua implicazione o circolarità[275]. Vita e morte, dunque,

sono imprescindibili e costitutive l'una dell'altra: sono inizio e conclusione di un ciclo che non ha fine. Scrive Croce: «Vita senza morte e morte senza vita sono due falsità opposte, la cui verità è la vita, che è nesso di vita e di morte, di sé e del suo opposto»[276]. Si tratta di concetti che Croce riprenderà e amplierà anche nella *Logica* e che Yeats doveva avere ben presenti.

La presenza di Croce nell'opera di Yeats appare dunque assai tangibile. La «Filosofia dello Spirito» fu per il poeta irlandese un serio supporto concettuale per la sistematizzazione teoretica del suo pensiero. Tuttavia l'atteggiamento crociano nei confronti della religione, considerata una sorta di mitologia, un aggregato di motivi poetici, filosofici e morali, e la negazione della validità delle esperienze irrazionali quali lo spiritismo o l'occultismo, in base all'assunto che «la vita e la realtà è storia e nient'altro che storia», stimolano in Yeats un atteggiamento critico; scrive infatti a T. S. Moore «What's wrong with Croce is that he knows how the bird gets out of the egg but has no notion how it got in»[277]. Ma queste rimangono notazioni isolate, ironiche espressioni di disappunto per lacune che, se colmate, avrebbero potuto ancor più confortare. Yeats è in quegli anni alla famelica ricerca dei suoi "maestri di canto". La voce di Croce, come abbiamo cercato anche qui di mostrare, risuona sicura nella partitura del *corpus* yeatsiano, ma un'altra ancora – una voce che appartiene alla medesima scuola di pensiero – riecheggia potente nello spartito: quella di Giovanni Gentile.

2.2 «The most modern education»: Yeats e Giovanni Gentile

Nella sua biografia del poeta irlandese, Joseph Hone afferma che fu lui stesso il primo a parlare a Yeats di Gentile; egli ricorda, infatti, che durante il suo soggiorno romano nel febbraio 1925 «some phrase used by me about Gentile had caught [Yeats's] ear and one of the books he wanted was *La riforma dell'educazione*, a work which ensured for that metaphysician the post of Minister of Education»[278]. Nella biblioteca yeatsiana il testo risulta presente nella traduzione inglese di Dino Bigongiari, insieme alla traduzione di *Teoria generale dello spirito come atto puro* e all'edizione italiana di *La nuova scuola media*, pubblicata da Vallecchi nel 1925[279]. Se è possibile datare con certezza la lettura del libro-chiave del sistema filosofico gentiliano al 1928 – la copia posseduta da Yeats riporta a penna sul risguardo proprio l'indicazione di quell'anno –, l'interesse di Yeats per gli scritti pedagogici di Gentile risale tuttavia al periodo immediatamente successivo alla appena ricordata visita in Italia. La 'scoperta' di Gentile si colloca dunque nel periodo d'impegno senatoriale e d'interesse per la situazione del sistema educativo irlandese subito dopo l'indipendenza[280].

L'esame attento del carteggio tra Yeats e Thomas Sturge Moore permette di ricostruire con accuratezza questo periodo di interessi pedagogici, nonché il percorso di studio delle opere di Gentile. In una lettera del 12 novembre 1925, qualche mese dopo il ritorno dall'Italia, Yeats scrive a Sturge Moore: «my wife and I have had a very busy day going through

school […] we have a new Education Bill coming on here and I have a speech to make on the subject»[281]. Il 14 dicembre Yeats informa Moore di non essere ancora riuscito a trovare il tempo di leggere Gentile[282]; ma già l'11 marzo del 1926 gli racconta di aver iniziato a studiarlo parallelamente a Croce e Berkeley[283]; il 31 marzo la lettura di *Science and the Modern World* di Whitehead, lo spinge a fare un paragone con Gentile – che ammira già moltissimo –: «[Whitehead's book] is concentrated logic throughout and has the same intensity of thought – which is beauty – that I find in Gentile»[284]. Il 23 giugno è ancora impegnato nello studio del filosofo italiano: «Gentile and Whitehead are difficult but if I read slowly I understand»[285]. L'ultima lettera in cui Gentile viene citato risale al 23 febbraio 1928, e in essa Yeats dimostra ormai di aver ben assimilato le sue letture filosofiche, Gentile compreso: «[…] from Kant have descended two great streams of thought, the philosophy of will in Schopenhauer, Hartmann, Bergsen [sic], James, and that of knowledge in Hegel, Croce, Gentile, Bradley and the like»[286].

Delle sue visite alle scuole d'istruzione primaria troviamo importante testimonianza nel testo di un discorso letto alla Irish Literary Society il 30 novembre 1925 e pubblicato col titolo *The Child and the State*. L'impressione di Yeats è che per le generali pessime condizioni degli edifici che le ospitano, troppo spesso angusti e mal riscaldati, «the schools in Ireland are not fit places for children»[287]. Il sistema vigente prima dell'indipendenza «has broken down». Un nuovo sistema deve essere creato, un sistema in cui le condizioni di vivibilità dei plessi scolastici siano garantite; deve inoltre essere individuato un nuovo metodo d'insegnamento adatto alla situazione del Nuovo Stato. Dovrà essere insegnato il gaelico, lingua nella quale, oltre alle storie della mitologia e del folklore irlandese, dovranno essere tradotti i grandi classici. L'esempio da seguire secondo Yeats è l'Italia, paese considerato all'avanguardia per quanto riguarda «the most modern education»[288]. Il modello italiano appare fondamentale:

> The tendency […] in Italy, let us say, is to begin geography with your native fields, arithmetic by counting school chairs and measuring the walls, history with local monuments, religion with local saints, and then to pass to the nation itself. That is but carrying into education principles that a group of artists, my father among them, advocated in art teaching. These artists have said: «Do not put scholars to draw from Greek or Roman casts until they have first drawn from life; only when they have drawn from life can they understand the cast». That which the child sees – the school – the district – and to a lesser degree the nation – is like the living body: distant countries and everything the child can only read of is like the cold Roman or Greek cast. If your education therefore is efficient in the modern sense, it will be more national than the dreams of politicians. […] Let [the children] begin with their own [literature], and then pass to the world and the classics of the world[289].

A fianco della grande letteratura popolare, adatta principalmente per una «immature imagination», Yeats propone Berkeley e Burke come 'classici' irlandesi destinati a un «mature intellect»[290], da affrontare soprattutto in quegli istituti dove viene formata la classe docente. Ecco che appare a chiare lettere il nome di Gentile: «The Italian Minister of Education has advised his teachers continually to study the great classics, and he adds that those great classics will be as difficult to them as is the lesson to the child, and will therefore help them to understand the mind of a child»[291]. Non solo; Yeats raccomanda agli insegnanti irlandesi di studiare «the attempt now being made in Italy, under the influence of their minister of Education, the philosopher Gentile, the most profound disciple of our own Berkeley, to so correlate all subjects of study»[292]. Il rimedio alla infelice situazione contingente è insegnare, ad esempio, la religione, l'educazione civica e la storia «as all but inseparable», come accade in Italia. Yeats vorrebbe che «each religion, Catholic or Protestant, so taught that it permeate the whole school life, and that […] it may not be abstract, and […] be part of history and of life itself, a part, of the foliage of Burke's tree». Di nuovo viene proposto l'esempio italiano: «I would have it taught upon a plan signed, as it is in Italy, by the representative of the Governement as well as by the religious authority. For instance the Italian teachers are directed by the Minister to teach "no servile fear"»[293].

Nel febbraio del 1926 Yeats fu invitato a visitare la St. Otteran School di Waterford, nella quale per l'insegnamento ai bambini tra i quattro e i sette anni era stato adottato il metodo Montessori, basato sulla libertà d'espressione, sulla spontaneità e l'importanza dell'uso dei sensi per lo sviluppo intellettuale. Yeats e la moglie avevano già visitato la scuola nel dicembre 1925, ma la seconda occasione lascerà un segno assai più marcato della precedente. Subito dopo, tra il marzo e l'aprile del 1926, Yeats tenne al Senato tre importanti discorsi riguardanti la situazione delle scuole irlandesi che forniscono altre utili notizie sull'interesse di Yeats per le teorie gentiliane. L'enfasi è ancora principalmente puntata sulle misere condizioni della maggior parte dei plessi scolastici, ma forti sono anche le obiezioni all'intero sistema educativo:

> Whether [compulsory schooling] is good for the children or not depends not only on the building but on the nature of the system under which they are taught. I am sure for a child to spend all day in school with a stupid, ill-trained man under an ill-planned system, is less good for that child than that the child should be running through the fields and learning nothing[294].

La scuola di Waterford e il suo modello italiano vengono proposti come esempio da seguire («I have seen a school lately in a South of Ireland town managed by the Sisters of Mercy, and it is a model to all schools»[295]). Degni d'imitazione sono anche gli sforzi del governo italiano di riformare il sistema educativo:

> I should like to draw the attention of the Government to one nation which has reformed its educational system in the most suggestive and profound way; that is Italy. It has not produced a system unique to Italy. It has simply gathered together the results of experiments all over the world. They are now teaching a system of education that will not turn out clerks only, but will turn out efficient men and women who can manage to do all the work of the nation. This system has been tried in Ireland. There are some schools carrying it out[296].

Ciò che Yeats apprezza del metodo 'italiano' è l'attenzione posta alla crescita spirituale del discente. Importante è preoccuparsi in primo luogo dello sviluppo intellettuale del bambino, non sacrificandolo a istanze nazionalistiche e religiose, che pure devono aver parte nel processo educativo:

> I would like to suggest another principle, that the child itself be the end in education. It is a curious thing how many times the education of Europe has drifted into error. For two or three centuries people thought that their various religious systems were more important than the child. In the modern world the tendency is to think of the nation; that it is more important than the child. […] There is a tendency to subordinate the child to the idea of the nation. I suggest that whether we teach Irish history, Anglo-Irish literature or Gaelic, we should always see that the child is the object and not any of our special purposes[297].

In conclusione, per Yeats, Gentile «has organized the entire educational system of Italy in a way of far greater perfection than any educational system in Europe»[298]. Il poeta condivide quindi col filosofo italiano l'idea di una crescita intellettiva che non avvenga separata dalla conoscenza del mondo, ma che sia ad essa parallela: l'idea di un'educazione 'unitaria' che ha la sua centralità nell''io spirituale'.

In *La riforma dell'educazione* Gentile postula che la formazione educativa non può essere che nazionale, giacché essa è sviluppo della personalità e la personalità è la nazione, la quale a sua volta coincide con lo Stato. All'unicità dello Stato non è tuttavia opponibile la singolarità e particolarità della personalità. L'educazione non è dunque fatto, ma atto, libera iniziativa e autonoma attività; essa coincide con l''io', con la personalità spirituale che à totalmente libera. Educazione è anche l'azione dell'educatore sull'educando, ma tale azione restringe questa libertà. La stessa antinomia è anche in noi: dentro di noi dimorano lo scolaro e il maestro; la nostra educazione risulta così come il farsi del nostro spirito attraverso una tale tensione dialettica. Per superare questa antinomia il maestro deve dunque penetrare nell'animo dello scolaro, essere con lui identico. L'educazione dovrà quindi fondarsi sulla completa libertà del discente, e siccome la cultura è il contenuto dell'educazione, essa va intesa non astrattamente, come posta al di fuori dell'atto dello spirito, ma idealisticamente, come lo stesso spirito in atto: la cultura deve essere vita, libertà, divenire. Le discipline non devono essere separate; l'educazione deve essere totale e unica:

> [...] educazione intellettuale ed educazione morale sono tutt'uno; educazione dello spirito ed educazione del corpo sono egualmente una stessa educazione. Fruga di qua, fruga di là si ottiene sempre lo stesso risultato: che cioè l'educazione è formazione, e cioè sviluppo, o divenire dello spirito; e poiché lo spirito consiste appunto nel suo divenire, anzi [...] nel divenire, dunque chi dice educazione dice spirito, e nient'altro[299].

Le istanze 'unitarie' di Gentile non possono non aver affascinato Yeats, che proprio in quegli anni stava elaborando in maniera sistematica le sue idee dell'Unità dell'Essere e l'Unità della Cultura.

La copia di *The Reform of Education* presente nella biblioteca di Yeats non riporta annotazioni. L'esame, invece, delle glosse a *The Theory of Mind as Pure Act* può esserci d'aiuto per comprendere più a fondo l'importanza per Yeats del pensiero del filosofo italiano. A pagina 106 troviamo un brano segnato a penna:

> Quando infatti sul primo svegliarci ci tocchiamo, e giriamo attorno lo sguardo ai materiali oggetti che ci sono intorno, per riscuoterci meglio e riacquistare chiara e netta coscienza del reale, noi non abbiamo negli oggetti stessi e nella natura esterna la pietra di paragone del reale, anzi in noi stessi [...] E se la realtà poi la vince sul sogno, è che nella esperienza, onde è contesta la trama del soggetto, si trova posto per essa e non pel sogno, se non in quanto è pura realtà questa del nostro sognare[300].

Poco oltre Yeats (p. 107) sottolinea la frase «l'individuo è atto»[301]; a pagina 41, all'inizio del capitolo intitolato *L'unità dello spirito*, la frase «*essere* e *spirito* sono termini contraddittori, e uno spirito [...] pel fatto di *essere*, non sarebbe spirito»[302] è anch'essa evidenziata con un segno a matita. Risulta annotato anche l'inizio del capitolo intitolato *La realtà come autoconcetto, il male e la natura*, in cui Gentile riassume la sua concezione: «La nostra dottrina dunque è la teoria dello spirito come atto che pone il suo oggetto in una molteplicità di oggetti, e insieme risolve la loro molteplicità e oggettività nell'unità dello stesso soggetto»[303]. L'idea esposta è centrale in *La riforma dell'educazione*, ma appare rilevante, come si è visto nel paragrafo precedente, anche nel sistema filosofico yeatsiano.

Gli unici diretti riferimenti a Gentile presenti nelle opere di Yeats si trovano in *A Vision*. In una nota della parte intitolata *The Great Wheel*, Yeats cita Gentile per sostenere la sua teoria dell'intersecarsi e della lotta tra tempo e spazio, tra soggettività e oggettività:

> Giovanni Gentile summarises Kant on time and space as follows "Kant said that space is a form of external sense, time a form of internal sense. He meant that we represent nature, that is what we call the external world and think of as having been in existence before our knowledge and spiritual life began, in space, then we represent the multiplicity of

> the objects of our internal experience, or what we distinguish as divers and manifold in the development of our spiritual life, not in space but in time" (*Theory of Mind as Pure Art*, chap. ix, H. Wildon Carr's translation). He thinks these definitions which seem to separate time and space from one another require re-statement. It will be seen, however, when I come to what I have called the *Four Principles*, that my symbols imply his description of time as a spatialising act[304].

Più avanti, nella sezione intitolata *Examination of the Wheel*, dove è spiegata la teoria delle fasi lunari e della recursività dei cicli della storia, ancora in una nota, Yeats menziona nuovamente Gentile:

> A similar circular movement fundamental in the works of Giovanni Gentile is, I read somewhere, the half-conscious foundation of the political thought of modern Italy. Individuals and classes complete their personality and then sink back to enrich the mass. Government must, it is held, because all good things have been created by class war, recognise that class war though it may be regulated must never end. It is the old saying of Heraclitus, "War is God of all, and Father of all, some it has made Gods and some men, some bond and some free", and the converse of Marxian Socialism[305].

Come già Croce, anche Gentile rappresenta dunque per Yeats un conforto teoretico per il proprio sistema filosofico, ma importantissima appare anche l'ispirazione offerta dalle concezioni pedagogiche del pensatore napoletano, ispirazione che ci pare risulti ancor più profonda se seguiamo un'attenta lettura della poesia *Among School Children*[306]. A. N. Jeffares ci informa che un appunto «written about 14 March 1926, reads: "Topic for poem -- School children and the thought that life will waste them perhaps that no possible life can fulfill our dreams or even their teacher's hope. Bring in the old thought that life prepares for what never happens"»[307]. La poesia fu composta il 14 giugno 1926, qualche mese dopo la visita del poeta senatore alla St. Otteran School di Waterford. Il suo tema è l'ossessione dell'invecchiamento, del decadimento fisico, al quale si può sfuggire grazie all'arte, generatrice di stimoli creativi e quindi di motivazione alla vita, e attraverso cui è possibile tendere all'Unità dell'Essere. La vista delle scolare suscita nel poeta il ricordo della giovane Maud Gonne: l'immagine immortale dell'amata è così incarnata nelle bambine. Attraverso la creazione d'immagini, ideali e non reali, l'uomo raggiunge l'immortalità; esse tuttavia «break hearts» (v. 53), 'spezzano i cuori' per l'impossibilità di realizzarle attraverso 'le imprese dell'uomo', «man's enterprise» (v. 56). Per l'anima umana, per il corpo e la mente, raggiungere «pleasure», «beauty» e «wisdom» (vv. 58-60) comporta un costo gravissimo. Questo senso di perdita viene annullato solo dalla contemplazione di un albero nella sua unità organica, o dall'osservazione della figura di un danzatore, nel quale si armonizzano l'astratta e immortale forma della danza con le mortali e concrete forme dell'essere umano. Il dolore per l'invecchiamento trova

sollievo nell'osservazione della figura del «dancer» (v. 64) che rappresenta la perfezione nell'unità.

Apparentemente distante, nel suo ordito tematico, da ciò che si è fin qui affermato a proposito delle tracce gentiliane in Yeats, *Among School Children* si inserisce però appieno nel nostro tentativo d'individuare ulteriori testimonianze di questa presenza se leggiamo alcuni brani tratti da *La riforma dell'educazione* in parallelo al testo della poesia.

Il quinto capitolo del libro di Gentile s'intitola *Spiritualità della cultura*. In esso il filosofo italiano afferma che solo il nostro pensiero può dar forma materiale a una qualsiasi unità. Le conclusioni di Gentile sono che:

> Il mondo, dunque, è in noi, è il nostro mondo e vive nello spirito; vive la stessa vita di quella persona che noi ci sforziamo di realizzare; ora contenti dell'opera nostra, ora, per lo più, insoddisfatti, inquieti. E lì è la nostra vita della cultura[308].

Ritroviamo quest'idea della cultura come un eterno divenire, della cultura come vita dello spirito, alla fine della poesia: «O body swayed to music, O brightening glance, / How can we know the dancer from the dance?» (vv. 63-64). Un altro parallelo con l'ultima parte di *Among School Children* si potrebbe rintracciare nel capitolo di *La riforma dell'educazione* intitolato *Gli attributi della cultura*, e più precisamente nel passo in cui Gentile osserva: «lo spirito diviene in quanto non è altro che divenire, e il divenire non è la corteccia di cui esso sia il nocciolo. Lo spirito non ha nocciolo: non è nulla di simile a un corpo in moto, dove il corpo si distingue dal moto e si può pensare in quiete, anche se la quiete abbia da ritenersi impossibile»[309]. Una simile idea ci pare contenuta nella strofa finale di *Among School Children*: l'albero è simbolo dell'Unità dell'Essere, per la sua bellezza composita («leaf», «blossom», «bole» [v. 62]) che diviene in quiete, giacché esso cresce in apparente stasi. Più avanti Gentile afferma che la cultura è una attività incessante; della vita della cultura (la vita del nostro spirito) noi non abbiamo bisogno di essere informati: la viviamo perché essa è il nostro pensiero, è attività. Il divenire dello spirito si presenta davanti a noi come la negazione della distinzione tra attore e spettatore, è «movimento senza massa»[310] esso non è «nel campo delle cose in cui l'immaginazione spazia: movimento sì, ma movimento veggente»[311]. È di nuovo possibile accostare queste affermazioni agli ultimi versi della poesia: il danzatore è anch'egli simbolo del divenire, di un divenire percettibile, che porta all'unità dell'essere. La danza (l'anima) e il danzatore (il corpo) sono un'unica cosa; il lettore diviene così spettatore e attore al tempo stesso poiché non può più distinguerli – anima e corpo – l'una dall'altro. Queste osservazioni rimandano anche a quel «Whole where the contraries are united, the antinomies resolved», cui Yeats accenna in *A Vision*[312]. In qualche modo legato ai vv. 57-60 della poesia («Labour is blossoming or dancing where / The body is not bruised to pleasure soul, / Nor beauty born out of its own despair, / Nor blear-eyed wisdom out of

midnight oil») appare un passo in cui Gentile asserisce: «La cultura, se è vita dello spirito, se è questa vita che è dramma e consapevolezza di sé, non è soltanto sforzo e fatica che non può mai posare: non è irrequietudine tormentatrice da cui si possa aspirare a liberarsi: non è la febbre che ci agita il sangue, e non ci fa trovar posa sulle piume»[313]. La quinta strofa della poesia

> What youthful mother, a shape upon her lap
> Honey of generation had betrayed,
> And that must sleep, shriek, struggle to escape
> As recollection or the drug decide,
> Would think her son, did she but see that shape
> With sixty or more winters on his head,
> A compensation for the pang of his birth,
> Or the uncertainty of his setting forth?[314]

potrebbe avere come pre-testo ispiratore, oltre che Porfirio, Blake e Donne[315], anche un passo di *Educazione fisica e carattere*, nono capitolo di *La riforma dell'educazione,* in cui viene postulato il primato dell'anima sul corpo:

> La madre che cura ansiosamente il figlio ammalato, mira certamente a fargli riacquistare la salute del corpo, del quale si dà infatti continuo pensiero desiderandolo prospero e rigoglioso; ma il corpo che le è caro, che è il corpo del suo figliuolo, il corpo onde questi con lei possa vivere lietamente; vivere egli, dolce anima che risponde al suo affetto, sia riamandola, sia svolgendo per se medesima una sua personalità vittoriosa degli ostacoli, bella degna di essere vagheggiata come la ideale creatura dell'amore materno. Un figlio che nella pienezza del suo rigoglio e vigore fisico si svelasse a un tratto, non dico così stupido e morto come statua di pietra, ma animato dal solo istinto e appetito bestiale, non attrarrebbe più né anche l'animo della madre, ma desterebbe il ribrezzo: quel ribrezzo che ci destano infatti le bestie, con cui non riusciamo in nessun modo ad entrare in rapporti di simpatia, e i cadaveri da cui è fuggita tutta quella vita, che è a base di ogni relazione psicologica, è però di ogni possibile consenso[316].

Abbiamo già fatto cenno al capitolo decimo del libro di Gentile intitolato *L'ideale dell'educazione*, nel quale vengono esposti i nodi centrali della sua teoria pedagogica. L'educazione è formazione, sviluppo, divenire dello spirito, e dato che lo spirito «consiste nel suo divenire, anzi […] nel divenire, dunque chi dice educazione dice spirito e nient'altro»[317]. L'educazione ideale è unitaria, fondata sull'identità di soggetto e oggetto, di spirito e cultura. Gentile prosegue affermando:

> […] essere è per lo spirito alterarsi. Più è, cioè più diviene, più vive, e meno gli è agevole riconoscersi nel suo oggetto; onde potrebbe dirsi

che chi cresce nella conoscenza, cresce pure nell'ignoranza, quando la conoscenza non si riesca a ricondurla alla sua origine, e la riscossa dello spirito non lo porti a ravvisare se stesso in fondo all'oggetto sempre più alienatosi dalla segreta scaturigine del proprio divenire. E così accade pure, come il savio dice, che chi aggiunge sapere, aggiunge anche travaglio (*qui addit scientiam, addit et laborem*); perché tutto il dolore umano infatti deriva da questa incapacità di riconoscere nell'oggetto noi stessi, e di sentire perciò la nostra libertà infinita[318].

Vengono ancora in mente gli ultimi versi di *Among School Children*.
L'idea di unità, così cara a Yeats, è ulteriormente definita da Gentile: «Soggetto, dunque e oggetto: e nella loro sintesi, nella loro unità viva, lo spirito. Il quale pertanto non è né soggetto che si ponga di contro all'oggetto, né il suo opposto. I due termini [...] si equivalgono»[319]; infatti «la realtà dello spirito non è nel soggetto opposto all'oggetto; ma nel soggettto che ha in sé l'oggetto, come sua attualità»[320]. Importanti ci sembrano anche le considerazioni che seguono, nelle quali Gentile precisa e approfondisce i termini di tale rapporto:

[...] questa dialettica in cui si spiega il divenire spirtuale (soggetto, oggetto e unità di soggetto e oggetto), questo oggettivarsi od estraniarsi per attinger se stesso, questa è l'eterna vita dello spirito, che ci pulsa dentro, creatrice delle sue forme immortali, determinatrice del contenuto ideale di tutto il patrimonio della cultura, come dell'educazione. Lo spirito si realizza realizzando il soggetto, l'oggetto e il loro rapporto. Se uno di questi tre termini (il terzo dei quali è la sintesi dei primi due) mancasse, verrebbe meno la realtà spirituale.

Ma questa triplice realizzazione empiricamente ci si presenta come suscettibile di scissione, per modo che se ne possa avere una anche senza le altre. Per essa abbiamo infatti l'arte, la religione e la filosofia. [Esse] sono siffattamente congiunt[e] fra loro, che fuori del loro nesso verrebbe meno il loro carattere spirituale, al cui luogo sottentrerebbe il meccanismo proprio di tutto ciò che non è spirito.

L'arte è la realizzazione che lo spirito fa di sé come soggetto. L'uomo che si chiuda nella sua soggettività e non conosca se non quello che amore o altro gli detti dentro, ossia non prenda contatto col mondo, non affermi e non neghi quello che esiste e quello che non esiste, ma si effonda nel suo astratto mondo interiore, e sogni perciò, e non possa operare nell'esterno, sequestrato com'è nel suo sogno, verissimo in sé finché non ne esca egli e si accorga che quello è finzione della sua fantasia; quest'uomo è l'artista, che noi possiamo dire non conosca né agisca, ma canti[321].

L'arte quindi è, delle tre, la 'forma' che permette allo spirito di realizzarsi in quanto soggetto; tuttavia, onde evitare la chiusura nel mondo astratto del sogno e il conseguente trauma del ritorno alla realtà, l'artista – il soggetto – deve riuscire a 'oggettivarsi'. Il santo, invece, si identifica totalmente col suo oggetto, cioè Dio:

> […] all'atteggiamento lirico proprio dell'artista che si esalta in se stesso esaltando la propria astratta individualità, fa esatto riscontro il santo che questa individualità prostra ed annienta in faccia al suo Dio; il quale occupa infinitamente la sua coscienza, come altro, assolutamente altro, da lui. Onde il soggetto precipita nell'oggetto, astraendo totalmente da se medesimo; e s'immerge nella contemplazione di se stesso come s'è alterato obiettivandosi, di quest'altro se stesso, in cui non si riconosce, e che perciò divinizza, e colloca sugli altari, a cui egli si prosterna. La sua personalità è annullata: cioè […] si attua e realizza in questo autoannullamento, che è la caratteristica, teorica e pratica, del misticismo, e l'atto specifico della religione[322].

Lo spirito umano unifica oggetto e soggetto. Questa sintesi, tuttavia, non può essere ottenuta attraverso né l'una né l'altra forma, poiché «la vita dello spirito è un passare eterno dall'arte alla religione, dal soggetto all'oggetto»[323]. Questa l'origine del «tormento del poeta, di qui pure lo spasmo del mistico. Un'arte perfetta, una religione perfetta […] un'arte che non sia religione e una religione che non sia arte, sono due impossibilità»[324]. Cos'è dunque lo spirito concreto? Esso

> non è soggetto, né oggetto: ma soggetto che si oggettiva, oggetto che si soggettiva in virtù della soggettività che realizzandolo vi si annida. Lo spirito perciò è divenire. Esso è sintesi, unità di questi due opposti sempre in lotta tra loro, e pur sempre così intimamente congiunti. E lo spirito, come questa unità, è la concretezza così dell'arte (realtà dell'astratto soggetto) come della religione (realtà dell'astratto oggetto): è filosofia[325].

Eppure anche la filosofia non ha grande potere unificante, giacché

> non […] permette di chiudersi astrattamente ed egoisticamente in se stesso, né di abbandonarsi e negarsi in una immaginaria realtà: essa però non è mai niente di bello e fatto: è il suo stesso spirito, è lui stesso, che per vivere deve svolgersi, deve costituirsi. Quindi la sua filosofia non può essere che il suo ideale, sempre in via di attuarsi, mai fatto compiuto[326].

Il linguaggio dello spirito rimane così l'unico che può unificare, perché l'unità rappresenta il fine ultimo e più importante:

> Abbiamo bisogno di vivere la comune vita dello spirito, di formare tutti uno spirito solo. E questo non è possibile se ogni uomo, invece d'essere un uomo intero, è solo un frammento: un esteta o un superstizioso o un acchiappanuvole che rischia a ogni po' di cadere nel fosso[327].

Lo spirito deve «aderg[ersi] liberamente nella organica unità della sua natura: facciamo che vigoreggi e grandeggi, robusto e agile, equili-

brato, completo nel circolo delle sue funzioni che possono conservarsi e prosperare solo ad un patto, che si accordino fra loro e cospirino alla vita comune»[328]. Risulta indubitabile, a questo punto, che il punto di vista gentiliano sia centrale in *Among School Children*, tanto che la poesia sembra orchestrata intorno alle istanze esposte dal filosofo italiano in *L'ideale dell'educazione*. Per Yeats il danzatore, nella sua triplice essenza, incarna il fondamentale anelito all'Unità dell'Essere, alla perfezione e all'organicità di corpo e spirito. Se la danza può rappresentare l'anima, e quindi la religione, e il danzatore il corpo, che può essere considerato il simbolo dell'arte, il movimento, nel suo continuo divenire, è ciò che Gentile chiama 'filosofia': «sempre in via di attuarsi, mai fatto compiuto». Tuttavia l'interrogativo con cui la poesia si conclude – anticipato dall'altro al verso 62 – rivela che, oltre alla validità dell'idea, Yeats ne riconosce anche i limiti intrinseci. Difficile è raggiungere l'unità di soggetto e oggetto, e quindi di scolaro e cultura. I due termini idealmente si identificano, ma sono al tempo stesso distanti. Com'è possibile, par chiedersi Yeats, che lo scolaro riesca a comprendere l'unicità della sua esistenza se la sua personalità coincide con la nazione? Come può egli comprendere la sua libertà, la sua stessa essenza? Vengono in mente le parole conclusive del capitolo di *A Vision* intitolato *The Completed Symbol*: «My instructors identify consciousness with conflict, not with knowledge, substitute for subject and object and their attendant logic a struggle towards harmony, towards Unity of Being. Logical and emotional conflict alike lead towards a reality which is concrete, sensuous, bodily»[329]. Consapevolezza è dunque continuo, forse irrisolvibile, ma stimolante conflitto.

Le letture gentiliane si inseriscono così in un momento dell'esistenza di Yeats in cui, come si è già notato, precipui sono gli interessi filosofici, alacre la ricerca di modelli e conferme al suo sistema speculativo, ma importante è anche l'impegno per il rinnovamento del sistema educativo del proprio paese. In questo senso l'esempio italiano è senza alcun dubbio fondante. Per Yeats Gentile ha organizzato «the entire education of Italy in a way of greater perfection than any educational system in Europe»; il fatto poi che Gentile abbia «restored religious education to the schools» aggiunge spessore a questa fascinazione. Il lato mistico della filosofia di Gentile, spesso tinto di toni attivistici, è, infatti, l'aspetto che Yeats maggiormente apprezza, e del quale aveva notato la mancanza in Croce. Nella schiera dei pensatori studiati da Yeats in quegli anni, Gentile – «A very great philosopher»[330] – occupa dunque accanto a Croce un posto sicuramente rilevante. Grazie all'idealismo italiano, e attraverso Vico e Berkeley, Yeats riuscì non solo a dar forma più precisa al suo pensiero e ad aggiungere coerenza al suo complesso sistema filosofico, ma trovò anche solidi appigli teorici nella sua personalissima battaglia contro il marxismo allora imperante, contro il positivismo inglese e le «scientific moustrap[s]» di Spencer e J. Stuart Mill, contro, in definitiva, ciò che in *The Seven Sages* egli definisce «Whiggery», 'liberalerìa':

[…]
A levelling rancorous, rational sort of mind
That never looked out of the eye of a saint
Or out of a drunkard's eye.
All's Whiggery now,
But we old men are massed against the world[331].

2.3 «An Italian philosopher». Mario Manlio Rossi

Quando nel 1931 Joseph Hone, uno dei fondatori della casa editrice Maunsel and Company e buon amico di Yeats, decise di pubblicare una biografia di George Berkeley[332], pensò di affidare la parte più specificamente filosofica a Mario Manlio Rossi (1895-1971), studioso italiano all'epoca libero docente nelle università di Bologna e Tubinga, il quale si era conquistato ottima fama in Europa per i suoi studi sul filosofo irlandese e le edizioni commentate di *The Commonplace Book* (1871) e *The Principles of Human Knowledge* (1710, 1734)[333]. Rossi giunse in Irlanda nell'estate di quello stesso 1931, e in luglio fu presentato a Yeats, che avrebbe scritto l'introduzione al volume su Berkeley[334]. Da quell'incontro nacque un'amicizia che sarebbe durata fino alla morte del poeta.

Una prima descrizione che Yeats dà di Rossi in una lettera a Olivia Shakespear, scritta da Coole Park, la residenza di Lady Gregory, e datata 2 agosto 1931, rivela la simpatia che l'italiano doveva aver suscitato in lui:

> When I got to Dublin, Berkeley and an Italian philosopher who came to work on Hone's book absorbed my vitality. The Italian spoke English copiously, never hesitated for a word but had never heard a word of English spoken till he came to Ireland. You can imagine my toil. I go to Dublin in a couple of days, and bring him down here for a few days. Then he goes back to Italy with I hope a faultless Dublin accent[335].

Da parte sua, in una lettera del 2 ottobre 1968 ad Austin Clarke, poeta della generazione successiva a Yeats, Rossi così ricorderà la sua prima visita in Irlanda:

> […] I came to Ireland in 1931 to finish in collaboration with Joe Hone a biography of Bishop Berkeley which was published the same year by Faber and by Macmillan. Joe was in bed with his usual pneumonia. As soon as I had finished (I was a guest of Vera Hone at Killiney) I got a telegram from Lady Gregory inviting me at Coole where I lived the whole month of August with Lady Gregory (she was already very ill after her third operation) and W. B. Y. If you have no other image of the house at Coole Park, take out the "Irish Times" of the day after the death of Lady Gregory, and you will see there the two windows on the first floor left of the door where I slept, and against them, on the other side of the staircase, the apartment of W. B. Y. who did never appear

> before lunch-time. The afternoon we passed together walking round and discussing philosophy[336].

Verso la fine della prima settimana d'agosto, dunque, insieme a Oliver St. John Gogarty, Rossi e Yeats partirono per un viaggio «verso l'occidente»[337], attraverso l'Irlanda più vera e primitiva, per recarsi a Coole, dove sarebbero rimasti, non pochi giorni, com'era nelle intenzioni di Yeats, ma per l'intero mese.

L'impressione che Rossi ha di Yeats è all'inizio mista a soggezione:

> Temo che Yeats non arrivi. Sono stato avvertito, da quella particolare prudenza che circonda i bambini ed i poeti, ch'è molto facile che Yeats dimentichi l'ora e le valigie, o commetta un altro comunque di quegli atti inconsulti che sono, per l'uomo comune, attributi specifici del poeta[338]

ma, presto, l'emozione si scioglie in familiarità e affetto:

> [Yeats] è un uomo così sereno, con i poveri occhi stanchi, con la testa sempre un poco curva in avanti [...] Le cose più vive in lui sono i capelli bianchi, e le mani bianche che a volte vi passa attraverso, più che per ricomporli, per sentire quasi la propria presenza carnale e spirituale. Vi è qualcosa di sericeo nelle mani come nei capelli: qualcosa di estremamente delicato nelle onde dei capelli come nel movimento delle mani. Sono mani che si agitano leggermente, senza alzarsi, solo per scandire il ritmo di un verso. E si alzano solo quando la frase è finita, e Yeats comincia a sorridere sul bel verso che ha detto o sul motto che gli è uscito, con una esilità timida, arrossendo leggermente. E quando rivolge verso di noi il viso abbassato, quando vi guarda di dietro le lenti con gli occhi azzurri, sembra che, assorto in se stesso fino ad allora, si senta d'improvviso tutto gioioso della presenza umana che ha vicino, di essere stato udito – e di essere stato (egli ne è sempre certo) compreso.
>
> Io non sarò mai degno, in tutta la mia vita, che il viso di Yeats si sia voltato verso di me con questa profonda soddisfazione, con questa arrossente gioia di essere stato ascoltato[339].

La visita a Lady Gregory, poi, lascerà un segno indelebile nel ricordo del filosofo italiano. Il suo giudizio è appassionato; Rossi ammira profondamente la dedizione assoluta e umile della scrittrice alla creazione di una cultura nazionale:

> Dove siete passata è nata una cosa bella. Dove siete passata, sono venuti dintorno a Voi i poeti, sono venuti dintorno a voi i grandi della terra, vi hanno circondata – e Voi siete sempre stata la buona sorella che copia semplicemente, sulla vostra piccola macchina, anche le opere più piccole di Voi. La sorella che continua il poema e il dramma ab-

> bandonato per stanchezza di chi lo ha cominciato. Che scrive le brevi commedie per chiudere gli spettacoli dello "Abbey Theatre" ed i grandi drammi fiabeschi che piacciono ai bambini.
>
> Voi non avete mai preteso di essere una guida, di essere un capo, di essere la madre dell'Irlanda. E perciò Voi siete stata più di una guida e di un capo nazionale, ed avete creato quello che non c'era: un'anima comune per i cattolici e per i protestanti, per i poeti e per gli artisti, per spiriti nemici o soltanto diversi. Voi avete mostrato ad essi la fondamentale unità dei lor spiriti, la realtà viva dell'unica anima irlandese – perché essi tutti potevano essere Vostri amici.
>
> Non vi è luogo in Irlanda, non vi è parola di poeta, non vi è nemmeno controversia politica dietro la quale non compaia, svelata o nascosta, la Vostra serena e placida coscienza – la coscienza della Terra di Occidente.
>
> Tutto il mondo Vi fa merito di aver creato una espressione, di aver dato una voce all'Isola Verde col teatro irlandese. Ma questo non è che uno dei meriti che si vedono – e forse Voi dimenticate facilmente tutto quello che avete fatto, tutto il bene che avete sparso, per assorbirvi nel ricordo degli uomini che avete incoraggiati e spronati, delle forze che avete dirette e organizzate – sempre sommessamente, senza pensar mai di essere qualcosa: sempre assorta nell'ammirazione delle cose che udivate e cantavate, degli uomini che conducevate – e vi pareva che la Vostra non fosse che un'opera secondaria, che un aiuto quasi superfluo[340].

Il suo entusiasmo raggiunge l'apice quando viene invitato da Yeats e Lady Gregory a incidere le sue iniziali sulla corteccia del celebre albero «degli autografi» nel parco di Coole, che già ospitava le iniziali di Shaw, Synge, lo stesso Yeats, Hyde, O'Casey, George W. Russell, George Moore e molti altri importanti personaggi irlandesi:

> Ero stato per qualche settimana l'intimo dei poeti, l'amico di Lady Gregory, animatrice della nuova letteratura irlandese. Ero arrivato, non so per qualche miracolo, a quella bianca casa di Coole che riceveva così pochi ospiti[341].

L'ardore e l'eccitazione di Rossi sono assolutamente comprensibili: insieme al pittore romano Antonio Mancini, ritrattista attivo in Irlanda all'inizio del secolo, egli era l'unico altro straniero a cui fosse stato concesso il privilegio di far parte di quella «*accolade*» destinata ad esser «ricordata dai posteri»[342]. Se Lady Gregory ne aveva apprezzato la gentilezza, lo *charme* e il «southern warmth»[343], ed era lusingata dall'affetto che Rossi le dimostrava[344], come scrive A. N. Jeffares, Yeats aveva trovato in Rossi – «a young Italian scholar [...] ebullient and warm-hearted»[345] – l'interlocutore ideale con cui discutere le proprie idee sulla circolarità del tempo, sulla razionalizzazione dell'esperienza poetica, e soddisfare le sue curiosità sulla filosofia italiana, in particolare sulle teorie di Croce e

Gentile[346]. In un saggio, originariamente commissionatogli da Hone per la sua biografia del Nobel irlandese, Rossi scrive di Yeats e delle loro conversazioni a Coole:

> Nowhere did I meet a more eager interest for metaphysics. Men usually follow only their own preconceptions through philosophy. At the end they only find themselves just as they were before. But Yeats asked because he wished *to know*. He was searching again and again for an explanation. You could never doubt of his deep interest for metaphysics and think it may only be make-believe.
>
> Perhaps philistine critics who found strange of him to break up some commonplace conversation by exclaiming suddenly: «The air is full of the beat of wings» – may flatter themselves by thinking that there is *no* need for a poet to drivel metaphysics.
>
> It is indeed difficult to follow the working of a poet's soul. But in every true poet there is some mysteriousness. There is magic at work somewhere. Waking from his raptures the poet feels he has been beyond, and asks philosophers of old for a chart of the mystery.
>
> Yeats could not *avoid* metaphysics – because he was a poet and wanted to understand[347].

Nello stesso saggio Rossi propone un'interessante interpretazione filosofica della poesia yeatsiana. Secondo Rossi, Yeats

> [...] had no philosophy to offer by chapter and verse. He offered poems – and asked for philosophical theories, for an explanation. He wanted to know how a philosopher sees the world, how his poetical problems might be shaped into logical problems.

La filosofia lo attraeva per la sua esattezza:

> [...] he did not feel philosophy as an abstruse speculation nor was he attracted to it by its technical difficulties. He wanted to solve his problems. He wanted to understand clearly his own mind. And he had the likable artlessness of thinking that philosophers might be able to give him a satisfactory answer in mathematical equations and clear-cut formulas[348].

Come un vero filosofo, Yeats «*searches* for problems». Il suo teatro potrebbe apparire d'ispirazione ibseniana o modellato sui *problem-plays* all'epoca in auge; tuttavia quelli che Yeats 'mette in scena' non sono problemi sociali, bensì «*philosophical* problems, or rather, philosophy»[349]. Yeats non cerca né offre soluzioni: racconta-rappresenta misteri, misteri che considerava una necessità primaria per la sua anima. Il suo oscillare tra «philosophy to magic, from enthusiasm for parochial prodigies to scientific cosmopolitanism, from absorbed singing to mere symbolism, from dreams to words and from words to hard facts»[350], dimostra che, come un «true

philosopher», egli era sempre pronto a distruggere il suo mondo teoretico per costruirne uno nuovo. Il 'tempo' era per Yeats il problema più importante. Se il poeta con la sua arte dà vita al mistero, se il poeta vede al di là del tempo, non esistono né tempi né epoche, ma solo una realtà che è immutabile. Così «the lore of the poet is rather science and philosophy than history»[351]. Per questo motivo alla fine della sua carriera letteraria Yeats si volse alla filosofia e a quei filosofi «who gave a better account of changing forms, reducing them ultimately to an unchanging hierarchy of eternal forms that arise eternally out of the unity of absolute being»[352].

Ricordiamo che è nell'opposizione 'cerchio-linea retta' che per Yeats si esprime il mistero più profondo dell'universo. Della discussione di questo aspetto è testimonianza lo scambio di lettere tra Rossi e Yeats avvenuto tra l'ottobre e il dicembre 1931. Rossi scrive a Yeats:

> Forlì, Italy
> 26 October 1931
>
> Dear Mr Yeats
>
> This morning I thought something on the circular movement, which I think can interest you.
>
> I felt for the second time in my life the flavour of an essence called Californian Poppy. Twenty years ago I had it as a sign of a whole period of my life, in Florence. And though it is a wholly exterior thing and without other impressions to follow it, I felt the distinct sensation of the closing up of a circle.
>
> It is for me a well known sensation. By the meeting again of a person or of a place – by seeing again the sun itself I feel that *something* is closing up after being gone *out*, that my life is repeating itself and losing, as it were, this nature of perpetual progress it has at the habitual view.
>
> Such is, I think, the psychological foundation of this historical theory of circular movements. If it is so, the first important consequence is that we do not think in the way of a spiral, for we perceive directly the closing up of a circle against the "perpetual straight line" (what I like to call "vectorial movement" to have it not so determined as in the idea of a straight line) so that the idea of the spiral is of secondary nature, namely a product of the reason endavouring to make both movements coincident or at least compatible together.
>
> Now I feel acutely the problem whether this psychological observation can be made to be the real basis of a metaphysical idea and whether its particularities are directly to be taken up to explain the historian's idea. I think in reality our time consciousness has no dimensions, no directions, and even no movement so that it could be descrived as a straight or a circular line. These particularities are something taken up from other sensations or conceptions, and transposed, in a metaphorical way, to our time sensations, when we endavour to make them palpable (as it were) by transposing them on the dimension of space. If circular movement

were a reality, we should feel not only this going straight away, at a given moment of our life – at every moment of our life – but even the initial bending, whereas we feel this only when the circle is closed.

I am now explaining the matter in a superficial way: but I think this circle intuition is born from our looking backward, whereas looking forwards, we see only the beginning of a straight line. Circle and circular movements are really feelings of repetition, that is to say memory feeling – and so it can explain why historians are always endeavouring to think in circles and mathematicians in straight lines. The logical form is the straight line.

I shall excuse me if I give you my meditations in their first, rough form: but I fear to forget them and even I feel to be following by you one of these happy conversations at Coole, where I did not fear to annoy you with inform and informal thoughts[353].

Com'è noto, i due simboli – del tempo che continuamente fluisce contrapposto all'eternità, dell'unità opposta alla varietà, dell'immortalità opposta alla vecchiaia e alla morte – saranno assai importanti per Yeats. L'attenzione al simbolismo circolare accompagnò Yeats per tutta la sua esistenza, divenendo quasi un'ossessione a partire dalla metà degli anni Venti. Yeats accettò il cerchio come il simbolo che meglio rappresentava la sua idea dell'impossibilità del progredire: «I declare this Tower is my symbol; I declare / This winding, gyring spiring threadmill of a stair is my ancestral stair; /» (v. 17), leggiamo in *Blood and the Moon* (1927)[354].

Qualche settimana dopo Yeats così risponde alla missiva di Rossi:

at COOLE PARK, GORT, Co. Galway Dec I

My dear Rossi,

I have written to you twice and torn up each letter, stamps and all. The truth is that you have pulled me out of my depth. I understand that reality is timeless, and the past and present constitute the most obvious of the antinomies. But I cannot follow your further analysis. There is "the straight line" for ever novel [in every novelty]; and there is the circle joined, or the absolute return or finish. There is no spiral, no curve. We have only those two absolutes and all partial returns are constructions of the mind. Is that you thought. Yet every old man has lived through differently Shakespeare's seven ages and there is an annual return of spring, or partly novel spring. Do you mean that in reality it is always the same spring? That we are like a man running round a pillar, who thinks the uneven bit of the floor when ever he comes to it, is a new uneven bit and the [that] he has been running in a straight line? or rather that line and circle are two antinomies [?].

The only reviews of the Berkeley I have seen are "The Times" "The Times Supplement" reviews and that stupidity in "The Sunday Times". "The Sunday Times" review thinks British journalism at its worst will help to sell the book very long.

Yours always

W. B. Yeats

The two letters I tore up were long and must excuse the shortness of this. I have only dared to question. Not that you need reply. A question clears one's mind a little[355].

Nella lettera di risposta, Rossi[356] cerca di precisare meglio i termini della sua teoria:

[…] I am very sorry you troubled so much to answer me, for really my thoughts were only the first form of a possible theory, and I beg you again to excuse me for having submitted you too rough a form of theory.

To your question I shall answer directly that the cycle-theory is only a sort of psychological illusion. Really, the time has no dimension – not even the dimension of the straight line: we are always compelled to find a spatial image of time-phenomena for we cannot visualize time as we are habituated to visualize all world-phenomena. Therefore I dont think that either straight line or circle are *true*: They are only rough descriptions of a reality which has neither form. For time is described thus not *in itself* but for its *contents*: A pure time could not be submitted to a geometrical description. For instance, the cycle is revealed to us by the recurring of such and such fact: you can say (perhaps) that, if facts assume this cyclic form, it is time which gives them their circular form, and that also we can induce from the form of evenements the form of the underlying time. But I think the induction is erroneous: for the facts have really this circular form not *in* time but *out of* time, namely in our memory which can confront two facts and find them identical only by abolishing the time passed between them and therefore by considering the facts *pure*, that is out of their time-dimensions. Memory is not only a time-faculty, but even a faculty *over* time, capable to put us *out of* time.

I am developing in my lectures to the Bologna University the idea of a pure time *phenomenologically* examined, and I am about to see the internal implication of our conception of destiny. Destiny is, I think, only a form of human will – but this in a very new sense. However, destiny has never the circular form (what has been, shall be again and again) for this form is the form of amorality. The implication is perhaps obscure: but I think that if you allow for the possibility of the world repeating itself, and also of men repeating themselves, all bad actions (as, for that, good ones) can be indefinitely reproduced, and therefore have not fundamental form of something wholly new, as they need to allow to the will its form of absolute creative power. I am now too eager to save the will to see the alternatives. A great countryman of yours, Glanvil, said: «for the man do not yield to the angels nor unto death utterly, save for a weakness of their feeble will». I am now endavouring to justify this idea.

> Don't trouble to answer me: I write only to be heard, and if you are so good to allow to write you my ideas, I think they cannot find a better use in the whole world! […].

E infatti Yeats non rispose. Nel 1947, a conclusione del saggio su 'Yeats e la filosofia' sopra citato, Rossi riconosce «the precariousness of [his] position», e conclude accettando le teorie yeatsiane: «Even if circle and line are subjective illusions, circle and line – the line as an ideal never to be attained, the circle as dire destiny – are both constitutive of human experience»[357].

L'amore di Yeats per Berkeley nacque intorno alla metà degli anni Venti, grazie all'incontro con Dermot A. Mac Manus – irlandese, capitano dell'esercito britannico, uomo colto e profondamente interessato al soprannaturale –, che fece conoscere al poeta l'opera del filosofo, e anche grazie a Lennox Robinson, il quale regalò al poeta una copia in due volumi degli scritti del «good Bishop»[358]. Stimolato dalla lettura di quelle pagine, Yeats iniziò con grande passione a studiare gli scrittori angloirlandesi del Settecento – che in gioventù aveva rifiutato «because they had come to seem a part of the English system»[359] e per il loro non trattare argomenti irlandesi[360] – subito riconoscendo in Berkeley, oltre che in Burke e Swift, un fondatore dell'Irlanda moderna. In *Blood and the Moon*, «Goldsmith and the Dean, Berkeley and Burke» (v. 18) vengono annoverati tra i suoi antenati intellettuali; lo stesso accade in *The Seven Sages* (1931). In un intervento tenuto nel 1925 alla Irish Literary Society, Yeats aveva affermato:

> The modern Irish intellect was born more than two hundred years ago when Berkely defined in three or four sentences the mechanical philosophy of Newton, Locke and Hobbes, the philosophy of England in his day, and I think of England up to our day, and wrote after each «We Irish do not hold with this», or some like sentence.
>
> Feed the immature imagination upon that old folk life, and the mature intellect upon Berkeley and the great modern idealist philosophy created by his influence, upon Burke who restored political thought its sense of history, and Ireland is reborn, potent, armed and wise[361].

Fu dunque con entusiasmo che nel novembre 1930 Yeats accettò l'idea di scrivere un'introduzione al volume sul filosofo che Joseph Hone stava per pubblicare; l'aiuto di Rossi era ritenuto fondamentale:

> [Berkeley] is of the utmost importance to the Ireland that is coming into existence, as I hope to show in my introduction. I want Protestant Ireland to base some vital part of its culture upon Burke, Swift and Berkeley. Rossi's help is of course of the utmost importance. Gentile and other Italian philosophers found themselves on Berkeley, and Rossi has the further advantage of being an authority on Berkeley's immediate predecessors and contemporaries. You and I are absorbed in Ireland but he sees Berkeley's European position[362].

L'idea centrale del volume è che in Berkeley viva un'anima celtica, che siano in lui nitidamente distinguibili la coscienza d'essere irlandese, l'opposizione verso la filosofia e il pensiero inglese, e il rifiuto della sudditanza economica dell'Irlanda nei confronti della 'madrepatria'. Per questa interpretazione ibernocentrica il giudizio di Yeats sul libro di Hone e Rossi fu appassionato: «You and Hone have deepened our sense of eighteenth century Ireland. Those who went before you were mere recorders of facts and dates»[363]. E nonostante alcune critiche negative, il volume fu in genere recensito favorevolmente. La speranza di Rossi, al quale in Italia era preclusa la carriera universitaria perché non iscritto al Partito Fascista, era di potersi far conoscere nel mondo accademico angloamericano e «to find a position in America as professor of something (Not very important to find a specialisation!)»[364], una speranza che anche Lady Gregory nutriva: «I think when the Berkeley book comes out his name will become known & bring him new friends»[365]. Tuttavia, sempre per ragioni politiche, Rossi riuscirà nel suo intento solo nel 1947, quando risultò vincitore di un concorso per l'appena istituita cattedra di *Italian Studies* nell'università di Edinburgo, dove rimase fino al 1966.

La stima e la simpatia che Yeats nutriva per lo studioso italiano crebbero ancor più quando seppe che Rossi stava occupandosi di Jonathan Swift. Proprio in quello stesso periodo, dopo mesi d'intense letture swiftiane, Yeats aveva terminato *The Words upon the Window-Pane*, il *play* su Swift e il mistero del suo rapporto con Vanessa e Stella, ed era stata appena pubblicata una sua breve nota di commento a quel dramma. In una lettera dell'ottobre 1931, scrive a Rossi:

> Dear Rossi: I thank you very much for your long and valuable quotations from Nicolas of Cusa, which I hope to understand better in a few days. I have got a just published translation of Ludwig Fischer's book *Die Natürliche Ordnung unseres Denkers* made by Mr. Johnson, the editor of *The Common Place Book*. It deals with the problem of the universe as 'an opposition in unity' and has a long historical section which gives a page or so to Nicolas of Cusa, speaks of him as of great importance.
>
> In some ways I find it easier to understand your exposition of him, but then I have not got deep enough into Ludwig Fisher's thought, which I may find hard and salutary, the kind of exact analysis that drives me back to poetry with my vigour renewed. I should have written before but I have been waiting for the Magazine with my notes on Swift[366] which you asked me to send you. I now send it. They are notes to a still unpublished play and some of the paragraphs begin with quotations from the play. The comparison between Swift and Vico may interest you. Vico is known to me through Croce's book which has been translated [...][367].

La risposta di Rossi è datata 19 ottobre:

> […] I thank you very much for your essay on Swift: I sent some days ago to Mr. Hone a small essay on Swift to be translated and perhaps printed, but now it appears to me very dull and uninteresting. For you insert Swift profoundly in the Irish life, and only to you is possible to see and feel this deep embedding of a man's soul in the primeval soil of his country. We can only see the traces and the more superficial analogies: in your essay I find Swift seen from the internal nucleus of him, a point of view and an intuition which I cannot hope to reach.
>
> I like this saying of the Gaelic poet you quote[368]. It is the word of a people sent out in the wide world, feeling himself as a people alone in the world, to conquer an home and before an home, a reason for living. You justly point out in Swift this primeval eagerness to find friends and foes not in abstract ideas, but in the running blood of living men. I like the aloofness of Swift, his praying to God to have all days a new friend, or at least a new enemy to slay. He did never learn to live in solitude and never did he find people to live with. Therefore he was not successfull [sic] as a politician, although he made the national spirit of Ireland – or gave it a form, more precious than the spirit itself. For did you never think that the solitude for a great and successful politician is dreadful?
>
> As regarding Vico, I am now searching in his works something that can interest you directly, and then I will translate what I think more appropriate to your interests.
>
> I don't know the book of Fischer: but I think the leading idea of an opposition in unity is shown in its purest and clearest form in the old old Chinese philosophy, which explains all through the opposition of a male and a female principle of the world. I cannot speak with accuracy on this theory, for I know it only through a book of Paul Carus read many years ago.
>
> I shall thank you again for the very kind words of your introduction to Berkeley: I feel acutely that I am very far beneath your opinion, and therefore I am sorry of my present inactivity of mind, for I should do very much to become worthy of your opinion[369].

Stimolato dalla lettura delle pagine yeatsiane, Rossi prese a interessarsi ancor più alacremente al creatore di Gulliver, e alla fine dell'anno propose per la pubblicazione a Yeats e Hone un saggio su Swift. In una lettera a Hone, Yeats commenta significativamente: «Rossi writes that he sent you an essay on Swift, so that work is concluded on its way»[370]. Il 9 febbraio dell'anno successivo Yeats scrive a Rossi:

> at COOLE PARK, GORT, Co. Galway
>
> Feb. 9 [1932]
>
> Dear Rossi: Hone has sent me the last two pages of the introduction to your Swift. They begin at the words «The divine inutility of song».

They are eloquent and admirable pages. Swift's style is not only his own but belongs to his time, behind the man stands the historical phase. In your Berkeley chapters you described the history of his ideas, in Swift you are surely concerned with the history of a manner or limitation of perception. Swift's absorbtion in the useful (the contemporary decline of common sense) all this made him write "the Tale of a Tub", compelled his nature to become coarse. The man who ignores the poetry of sex, let us say, finds the bare facts written up on the walls of a priory, or himself is compelled to write them there. But all this seems to me of his time, his mere inheritance. When a [man] of Swift's sort is born into such dryness, is he not in the Catholic sense of the word its *victim*.[?] A French Catholic priest once told me of certain holy women. One was victim for a whole country, another for such and such a village. Is not Swift the human soul in that dryness, is not that his tragedy and his genius. [?] Perhaps every historical phase may have its victims – its poisoned rat in the hole.

I am now helping to correct a curious autobiography which will I think make a stir. A year ago I met in London an Indian ascetic who has been wandering with a begging bowl for nine years and persuaded him to write all the simple objective facts of his life. The book is full of strange psychical experiences. I am to write the introduction and describe the book origin. There is no other book of the kind.

I am asking the editor of "The Dublin Magazine" to send you a number with the continuation of my Swift essay. There too I comment on my play, which dramatized a seance. I discant mediumnistic phenomena but do no more than make a series of suggestions, I develop nothing, for that would be out of place in these slight notes.

Yours

W. B. Yeats

Lady Gregory is perhaps slightly better than she was before Xmas but suffers a good deal of pain[371].

Per la fine di febbraio Hone aveva quasi completato la traduzione del saggio di Rossi e ne aveva spedita copia a Yeats, proponendone la pubblicazione su «Criterion» (1922-1939), la rivista diretta da T. S. Eliot. In una lettera a Hone datata 14 febbraio, Yeats commenta:

[…] I return Swift. It is sometimes profound, sometimes beautiful, sometimes obscure through over concentration (first paragraph), sometimes mixes metaphors (he 'ferrets' in a 'corpse'). The *Criterion* would refuse it because too obviously an introduction to a book. It is less an introduction than a first setting down of what the author intends to prove, and much of it would be transferred to various parts of the book itself. I am not sure if it would commend the book to a publisher who is

looking for something easily read. I feel a barrier of language between myself and Rossi, something therefore that seems inexpert.

It is not my Swift though it is part of the truth and may well be the beginning of a more profound Swift criticism. There was something not himself that Swift served. He called it "freedom" but never defined it and thus has passion. Passion is to me essential. I was educated upon Balzac and Shakespeare and cannot go beyond them. That passion is his charm[372].

Il 5 marzo Yeats torna sull'argomento in un'altra lettera a Hone, la cui traduzione del saggio swiftiano di Rossi viene criticata con delicatezza:

My dear Hone: Yes I think you might let Starkey[373] have the Swift. We want some organ, and one that pays us nothing is better than no organ at all.

I think your method of translation is a mistake in this essay. An English or Irish reader has a faint prejudice against an Italian because he thinks him given to 'high faultin'. Your translation gives the impression that you are struggling with an over eloquent original, which our language cannot do justice to. That comes from your use of words that English poetry has abandoned for many years. I suggest that when you translate Rossi 'sea' should never become 'ocean' or 'main' or its 'blue' become 'azure' or a 'wave' a 'billow'. If you were a poet not a prose writer you would not use these words because you would feel very acutely that we are in a frenzy of reaction against all the old conventions. I should have warned you that Eliot, who is himself the most typical figure of the reaction, would refuse the essay on that account. Think of his bare poetry. His position would be compromised by its inclusion in the "Criterion". Your syntax also in translating Rossi should be as simple as possible, but probably is – I have not the essay for comparison. I have been blaming myself for not writing all this before, but unlike most of my countrymen I am timid in finding fault[374].

Il contributo di Rossi, intitolato *Essay on the Character of Swift*, venne infine pubblicato sulla rivista londinese "Life and Letters"[375] e costituì il nucleo di uno studio ben più ampio che apparve nel 1934 col titolo *Swift, or the Egotist*[376]. In una lettera datata 19 febbraio Rossi, che aveva molto apprezzato il giudizio positivo di Yeats, aveva risposto:

[...] I am very grateful for your letter & good words on my Swift. I await your essay, to learn something – to forget more. For your kindness is coming at the right moment: you cannot understand what is loneliness. To be alone in a world which is on all sides very near – too near to me. And to find nowhere friends, or this possibility of speaking with an open heart which is more necessary than the smile of women. And your words are for me as a sort of hand reaching from the far horizon towards me. I am so happy to hear that Lady Gregory is better that is

an *open* soul. Swift was not open: he was closed in himself, & more of his sorrow is the sorrow of a man who holds his force compressed in his fist, not letting it escape & work, – & at last this very force hurts himself. The wound of Swift is an interior wound.
I am now coming to a very beautiful idea of time – not wholly mine: but, when I am ready, I shall quote it to you, & you shall find a new interpretation of the circle theory[377].

Le parole di Rossi, di certo improntate a una malcelata amarezza per la situazione italiana e l'impossibilità per lui di realizzare il sogno d'insegnare all'università, rivelano anche una certa identificazione col Decano. Alla base del saggio del 1932 e del volume del 1934 sta infatti l'assunto che Swift sia scrittore essenzialmente politico, la cui esistenza fu costantemente pervasa da una grande sfiducia nell'uomo, nonché nella Provvidenza divina. Chiuso in un disperato egocentrismo, in una profonda solitudine che lo rende esule nel mondo, Swift rappresenta per Rossi il modello di «uomo giusto e severo in una società corrotta»[378], che ama il suo popolo e che, pur non sentendosi di nazionalità irlandese, difende il paese in cui vive esortandolo a trovare una propria dimensione economica e politica. Rossi ammira Swift per la stessa ragione per la quale apprezzava Berkeley: in essi è presente la coscienza nazionale irlandese, e viva risulta l'opposizione al dominio culturale, economico e politico britannico. Anche se Berkeley non condanna con la stessa violenza di Swift la politica imperialista britannica, tuttavia secondo Rossi egli sostiene tuttavia la causa autonomista con lo stesso vigore del Decano, asserendo con forza l'esistenza di una coscienza irlandese.

Tali posizioni non potevano che affascinare Yeats. Swift, isolata figura di protestante in un paese cattolico, le cui enigmatiche relazioni amorose con Stella e Vanessa gli ricordavano la propria situazione con Maud Gonne e 'Diana Vernon', rappresentava per lo scrittore un simbolo particolarmente atto a rappresentare la propria stessa personalità artistica[379].

Ormai anch'egli in preda alla 'febbre irlandese', Rossi decide di scrivere della sua esperienza in libro che uscirà nell'autunno del 1932. *Viaggio in Irlanda*, volume d'impressioni e notizie sulla «terra dei Santi e dei poeti»[380], è dedicato a Lady Gregory, morta il 22 maggio di quell'anno. Evidentemente Rossi aveva informato Yeats del progetto; in una lettera del febbraio 1932, in risposta a una missiva di Rossi che risulta perduta, Yeats, infatti, scrive:

at COOLE PARK, GORT, Co. Galway

[Feb. 32]
My dear Rossi,

I write for Lady Gregory and for myself. Lady Gregory has been ill for some months and can do but little. I stay here with occasional visits to Dublin -- and one lately to London. We are both interested in your ex-

cellently named book -- Voyage to Ireland. You speak of Lady Gregory having said «that parish priests have contributed to Ireland's welfare better than the bishops». I think you perhaps are remembering something I said. What I said was that the bitterness came not from the Parish priests but from «round the Cathedrals». I had less in mind the bishops themselves than the societies of laymen and clerics, which make catholic politics, and their organs in the press. There is a publisher's house known as "Veritas limited" that is not loved by such writers. It is these societies that have created the censorship of books. If you get to "The Puritan" of Liam O'Flaherty (now I will get Hatchards to send you a copy) a novel which is itself forbidden by the censorship you will understand better the type of mind. The book is a study of an extreme example however. The Bishops themselves are generally old men who want to be left in peace (or so Catholics tell me). The mischief comes from small ambitious men, lay and clerical, who make use of the uneducated fervour of the populace and who seek always to identify nationality with the catholic religion. All the Catholic writers I can think of, with one exception, are anti-clerics though not anti-religious and some are rabidly so. We protestants are detached and more or less unpartial, for we are not so vulnerable; no cleric or clerical journalist can seriously affect our livelihood or our position.

I saw Hone a few days ago in Dublin. He talked of your Swift and his own interest in it. He evidently found your point of view exciting even when his own was different.

I am attempting to found an Irish Academy of Letters but of this later.

Yours always

W. B. Yeats[381]

L'idea cui accenna Yeats verrà ripresa da Rossi in due capitoli del suo *Viaggio in Irlanda*. In *Alto e basso clero* e *Politica e religione nel XVII secolo* ritroveremo l'accenno ai «Parish priests» e alla loro «funzione nazionalizzatrice»[382] e popolare, cui vanno le simpatie di Rossi, in contrapposizione alla distaccata politicizzazione delle alte gerarchie ecclesiastiche. Yeats precisa il suo pensiero asserendo che «the bitterness» scaturisce essenzialmente a causa dell'atteggiamento di cattolici laici ed ecclesiastici che identificano la nazione con la religione cattolica ed hanno creato il mito nazionalistico del martirio e della purezza nazionale. Il romanzo di O'Flaherty menzionato, uscito proprio in quell'anno e considerato da Yeats un capolavoro, mette infatti in satira la borghesia cattolica del post-indipendenza e il fanatismo dei direttori dei quotidiani cattolici.

Rossi risponde il 7 maggio:

I am very grateful to you for the most interesting book of Mr O'Flaherty. I have already The Informer: not so interesting for matters Irish, but

perhaps a greater accomplishment. I remember distinctly to have heard from you and Lady Gregory some discussion on him: I think you thought not so good of him as Lady Gregory does: you were then by the second bookshelf left entering Coole library: there is, if I remember right, a book of Mr O'Flaherty. I understand perfectly your meaning regarding Bishops: they do not make active politics but all politicians are taking advantage from their authority, as they are in better position to remain in contact with the highest hierarchies of the Church. My idea is that Catholic Church in Ireland is, bluntly said, not Catholic but a national Church: only Bishops are in position, for their age and links, to feel themselves as a part of a world-wide organization. For small Parish priests and people, there is only Ireland and then the Pope.

I am too sure to make blunders on Ireland, and thought many times to give up my work. But perhaps an imperfect book is better than no book at all, and nobody speaks of Ireland in Italy. I feel it as a sort of duty to my Irish friends to speak of Ireland. Very simply, a sort of small commentary and an elementary account of Irish history. The religion is for me only a side-issue: a sort of peculiar problem mixed up with political, racial, cultural problems. For me, the fundamental problem is the Irish irony (Mr. Hone says directly cynicism) side by side with a mystical passionate strain. Thence come all problems of the Irish soul. Ireland is for me always under the spell of the Celtic race: I don't mean that Gaelic literature is its expression. Far otherwise: I decide against Gaelic teaching in the schools. But politically Ireland remained always a land of clans, not an unitarian nation in a modern sense: this was the apport of the Ascendancy, and of your and your friends' work. For Celtic soul has a great inertia, that is it influences all other souls before being influenced by them and therefore Irish-english are fully and really Irish to-day as at the times of the second or third at the utmost generation of the "settlers".

I read in the Dublin Magazine you kindly let me have the long recension of the book of Mr. Corkery. Corkery's ideas are really a gross mystification: it is politics, and very low politics, and not literary criticism. I am appalled from this endavour to send overboard the Anglo-irish element, who made of Ireland what it is to-day. I am sure of the justice of God: if they succeed, Irish literature, today a world literature, shall go back to pure folklore and provincial import.

I have some ideas De Valera is right on the payment of the annuities: the Treaty is really otherwise but there is a rude sort of justice in their revendication. Or do I see not quite justly?

You was very kind to write even for Lady Gregory: I was very preoccupied for her, and nobody could give me news. I hope the spring will give her strength, and forward your work[383].

Anche le osservazioni di Rossi sull'ironia irlandese troveranno puntualmente spazio in *Viaggio in Irlanda* nel capitolo intitolato *I sogni e la realtà*[384] nel quale, assieme alla focosità e alla passionalità, l'ironia viene

considerata quasi un antidoto alla miseria, all'impotenza, alla perenne conflittualità della situazione irlandese. Le considerazioni sulla lingua irlandese e sul libro di Daniel Corkery[385] vengono sviluppate nel capitolo *Il problema della lingua*; qui Rossi esprime con sarcasmo i propri dubbi sull'utilità dell'insegnamento del gaelico:

> [...] gli sforzi pur nobili del governo nazionale tendono a far dell'Irlanda un paese balcanico, e peggio ancora, ché almeno le lingue balcaniche appartengono ad una famiglia di lingue che sono in uso in gran parte del mondo: in Irlanda invece non si può sperare che una lingua senza parentele o somiglianze con nessuna delle lingue più diffuse nel mondo sia un buon strumento di cambi col mondo e di propaganda nel mondo – Chi sa l'ungherese? E la letteratura ungherese, pur così notevole, resta letteratura provinciale, fuori che in certi periodi di moda[386].

Anche l'accenno a De Valera e al pagamento delle indennità che i *tenants,* debitori al governo inglese del denaro loro 'prestato' per l'acquisto delle terre, avrebbero dovuto versare in rate annuali, torna ampiamente nel capitolo intitolato *La terra*[387]:

> Quanto al pagamento delle famose annualità, ricordiamo che col Trattato del 1921, lo Stato Libero era tenuto ad incassarle ed a versarle al Governo britannico per l'importo di 3 milioni circa di sterline annui. Ora, dato che lo stesso reddito per le provincie dello Ulster viene invece conservato a Belfast e serve al Governo ulsteriano soprattutto per le migliorie agricole, De Valera ed il suo partito sostengono che anche questi 3 milioni di sterline devono essere incassati dallo Stato Libero e devoluti a migliorie[388].

In questo caso, Rossi difende gli interessi del Nuovo Stato e appoggia il tentativo di rinascita economica propugnato dal Governo del Free State. Più avanti, invece, critica l'istituzione della censura. Nel capitolo intitolato *Dieci anni di Saorstát*, parla del Censorship Board come organismo «discutibile»:

> Il caratteristico fanatismo irlandese ben di rado assume aspetto religioso. Si tratta di qualche giovane il quale è facilmente dominato da sentimenti troppo vivi in un ambiente ormai pacificato: sicché il suo spirito rivoluzionario, non potendo più trovar sfogo nell'attivismo politico, si incanala in una propaganda moralistica come quella dipinta, certo a colori troppo neri, nel romanzo recente di Liam O'Flaherty, *Il puritano.*
>
> In questa campagna di moralizzazione è evidente il tentativo dei cattolici politicanti di assumere un controllo sopra lo stato al di fuori di ogni influenza politica legale. La base della campagna moralistica si riveste di patriottismo [...] sostiene la moralizzazione della letteratura e si tende soprattutto ad escludere importazioni culturali inglesi,

come se così si garantisse la nazionalità della cultura [... esiste il] grave pericolo che questa censura divenga non già strumento di un patriottismo culturale, ma di un predominio, nella cultura irlandese, di elementi impreparati ed irresponsabili che, prima di creare una nuova letteratura gaelica o cattolica, tenderanno a distruggere, per puro sospetto di immoralità o di inglesismo, la grande tradizione dei letterati irlandesi di lingua inglese, cattolici e protestanti[389].

La lettura del romanzo di O'Flaherty aveva dunque lasciato Rossi dubbioso. Trentasei anni più tardi, in una lettera ad Austin Clarke confesserà invece che i «colori troppo neri» dipinti da O'Flaherty rispondevano sfortunatamente a verità: tornato nell'isola nel 1953 per scrivere una serie di articoli sull'Irlanda commissionatigli dal "Corriere della sera", Rossi troverà che Coole è stata distrutta e che della *big house* in cui era stato ospite di Lady Gregory rimangono solo le fondamenta. Rivisiterà l'Irlanda nel 1962 e anche in quell'occasione le belle memorie dell'agosto 1931 si scontreranno con la cruda realtà:

It was perhaps one of the worst surprises of my life to go there again, in summer 1953, and finding that everything had disappeared. I could not find (it was after sunset, by the way) the autograph tree (I had forgotten where it was) nor see the white shadow of Coole Park. The next day I went there again and I was able to check the incredible vandalism. The house had completely disappeared, down to the very foundations. Not a stone or a brick left. So much so that some people coming there could trace the place where the house had stood only because I remembered very well, although even the steps leading down from the terraced house to the big circular lawn before the house had disappeared.

For a men like me who does have a strong remembrance of the general attitude of Ireland to culture in 1931 and thereabout a suspicion of something worse than burocratic indifference is unavoidable. I met De Valera, I met the then minister for transport (whom I had met already in 1931) when I was there in 1953. I was as a matter of fact one of the few remaining able to testify to the cultural climate of the 30's. Lennox Robinson died a year after, Joe Hone 2 or 3 years afterwards. Now I think indeed I am the only living witness to the society as it was produced in their last years by Lady Gregory, Yeats, Gogarty, etc. It disappeared before or during the last war. And I was badly surprised when I met the son of W.B.Y. and found him completely disinterested in cultural matters and devoted to political career. It was I think a sign of the times -- just as the deliberate destruction from the bottom of Lady Gregory's house.

Some idea of this deliberation was given to me when a person of high personal position in Irish culture made me understand that Lady Gregory was a bad blot in Irish escutcheon because she had tried to convert people from catholicism to her beloved anglican church, and found to her converts places and money -- and when she went to the

> States she found her former protégéés who had returned to the bosom of the church of Rome.
>
> When Yeats sent me the novel on hypocrisy (I dont remember now the title nor the author: was the same author as of The Informer? and was the title The Puritan?) I thought it was a piece of outrée propaganda, a kind of fable. Now, I have come to believe that this is just the athmosphere of that Irish spirit that during my last visit the author of the biography of Gogarty[390] described me as soul-destroying. – Fortunately your book[391] has come as a breath of the wind on the lake of Coole, as the cry of the wild geese. But I fear that in Ireland man can "keep at a sniffing distance" and that Swift was right when he maintained, with his Irish experience at his back, that we believe enough to hate one another, not enough to love one another. If there is a new tolerance which makes it unthinkable what has happened at Coole, it is indifference, and not respect for the great men who, protestant or catholic, Angloirish or Gaelicirish, made the greatness, and the liberty of your country.
>
> […]
>
> The sort of Ballylee was even worse. I saw it the first time when we went there, W.B.Y., Oliver Gogarty and I. It was still standing and more or less habitable: Yeats had given it back one or two years before. In 1953 it stood desolate, surrounded by reeds, so much so that I scarcely dared to climb on. In 1962 I found some improvements, some blue guache on the wall ... Evidently the Tourist Office had finally realised that there was money to get by showing off W.B.Y. – If this is the kind of respect poetry can get to-day in Ireland allow me, sir, to condole with you[392].

Anche questa volta Yeats aveva avuto ragione. La cecità di cui il governo irlandese aveva preso a dar prova negli anni Trenta, non si era dissolta col tempo.

Il capitolo dedicato a Yeats è molto breve, e vi si è già fatto cenno, tuttavia contiene alcune interessanti osservazioni che vale la pena di rammentare. Secondo Rossi il premio Nobel assegnato a Yeats è stato soprattutto un'onorificenza «mondiale per la bandiera irlandese»; per la nuova nazione ha assunto importanza «di supremo ordine cavalleresco». Eppure Yeats non è divenuto un vaticinatore per l'Irlanda; egli ricopre il suo ruolo di Senatore offertogli dopo l'assegnazione del Nobel come «un senatore antico, leggermente disilluso ed ironico, pieno d'accorto amore per la sua terra, per la sua gente -- un amore accorato ed esperto, lungo come una carezza di mano antica»[393]. Yeats «non insegna mai, non predica mai, […] egli è soltanto poeta»[394]. Stupisce, infine l'affermazione che «parlare della sua opera sarebbe necessario in Italia», giacché dimostra che Rossi non conosceva, o forse fingeva di non conoscere, l'attività divulgativa di Carlo Linati, il quale già dal 1914 aveva introdotto Yeats in Italia traducendone e commentandone i drammi.

Si è già detto di quanto importante fossero stati per Rossi il soggiorno a Coole e l'incontro con Lady Gregory; la scomparsa di quest'ultima fu per lui un duro colpo. La notizia lo raggiunse pochi giorni dopo aver

completato la stesura definitiva di *Viaggio in Irlanda*, il cui capitolo finale è a lei dedicato. I toni sono assai più intensi di quelli usati nel tracciare il breve profilo yeatsiano: per Rossi, Lady Gregory rappresenta «la fusione perfetta, immediata dell'ironia con la poesia, con la commozione»; nelle sue opere la scrittrice è riuscita a comporre il «duro dissidio del quale da secoli soffre» l'anima irlandese; Lady Gregory incarna «in umiltà l'anima del [...] popolo» che in lei «appare come poesia pura»[395]. Nel *Postscriptum* Rossi trova per lei parole affettuose e piene d'ammirazione:

> Lady Gregory è morta il 22 maggio.
> Nello stesso giorno, avevo spedito all'editore questo libro che Ella mi aveva incoraggiato a scrivere – questo libro scritto per lei.
> E pure lo lascio pubblicare così – come l'ho scritto pensando che lei l'avrebbe letto.
> Ma forse, ora, ella sa già cosa ho scritto. Vede le povere parole dentro al mio cuore. Mi giustifica perché ho scritto per amore del paese e della gente che ella ama tanto. E questa giustificazione che viene dall'infinito, è come una benedizione che va oltre il mio lavoro, oltre il mio proposito, oltre la mia speranza[396].

In risposta a una lettera di Rossi, evidentemente perduta, Yeats, profondamente abbattuto, scrive:

> Dear Rossi: It was kind of you to write. I have lost one who has been to me for nearly forty years my strength and my conscience. I had come away for a few days to do some necessary business arising out of the return of the Irish Players from America, and on sunday night at 11.30 the Gregory family solicitor 'phoned to me that Lady Gregory was dying. He had been trying to find me for several hours (I had been at a friends). I took the earliest possible train, but Lady Gregory had died in the night. She had been indomitable to the last [...].
> Your visit to Coole gave her great pleasure. She several times spoke of you as 'dear Rossi' and I wish she had lived to read your beautiful description of Coole lake – it [was] published, as you no doubt know, in one of the Dublin newspapers a couple of days after her death.
> When she died the great house died too [...][397].

Dopo la morte di Lady Gregory i contatti tra Yeats e Rossi diventano sporadici. Nel giugno 1933 un'edizione ridotta (53 pagine rispetto alle 189 dell'originale) di *Viaggio in Irlanda*, tradotta da Joseph Hone, verrà pubblicata da Elizabeth Yeats, sorella del poeta, per i tipi della Cuala Press[398]. Tra il 1932 e il 1936 Rossi divise la sua attività tra Bologna e Napoli, dove tenne corsi di filosofia teoretica, insegnamento per il quale aveva ottenuto la libera docenza nel 1929, e Lipsia, dove fu chiamato a insegnare presso la locale università. Evidentemente i contatti tra Yeats e Rossi si allentarono. Il periodo compreso tra il settembre 1932 e l'autunno del 1933 fu per Yeats assai denso d'impegni e accadimenti: un lungo *tour* in America per racco-

gliere fondi per l'Irish Academy of Letters fondata nel settembre 1932, il ritorno a Dublino e il coinvolgimento nel movimento d'ispirazione fascista delle Blueshirts, i nuovi incontri con Maud Gonne, i frequenti viaggi in Inghilterra. Della loro corrispondenza restano solo due lettere del 1934 del poeta irlandese e una del 1938 di Rossi. Durante un breve soggiorno in Italia, Yeats, che all'inizio dell'anno si era sottoposto ad un intervento di vasectomia per ritrovare vigore sessuale e, soprattutto, la forza creativa apparentemente perduta dopo la morte di Lady Gregory, scrive a Rossi, ancora lodandone i volumi su Berkeley e Swift:

Rapallo

June 20 [1934]

Dear Rossi
Yes I am here only for a few days. I leave for London on Monday. I have on my desk in Dublin a half finished letter to you. I found it only the other day covered with a heap of papers. I have been a [worse] correspondant, ever than I usually am, of [late month], but have now got back vigour and concentration. We came here to fetch furniture and pictures lent with our Rapallo flat to friends. The lease of the flat was up.

I hope you have not finished with Ireland. You and Hone have deepened our sense of eighteenth century Ireland. Those who went before you were mere recorders of facts and dates.

Yours

W. B. Yeats[399]

Della lettera sepolta sotto una pila di carte, ed evidentemente mai spedita, rimane, invece, solo un frammento:

Riversdale,/Willbrook,/Rathfarnam,/Dublin.

March 7 [1934]

Dear Prof. Rossi
You wrote some time ago and I did not answer because I work every morning upon my book about Lady Gregory and her house and the intellectual movement that centred there, and then am tired and put off all the things I should do. My book is in reality [on] the Irish Intellectual Movement. I have just finished what is I think a vivid account of George Moore's part in it.

I find constantly reread your Swift. You have made me for the first time understand Gulliver. The whole book is full of thought. I do not accept your description of Swift as an egotist yet the description has led you to certain truths of great value. I think of him rather as a soli-

tary, who felt no need to explain and justify his religious convictions just because he is a solitary[400].

Stupisce il «Prof.» dell'intestazione. Forse Yeats, temporaneamente in preda a un'infatuazione per l'ideologia fascista[401], essendo a conoscenza dei guai professionali che Rossi stava passando per la sua seppur non apertamente dichiarata opposizione al regime mussoliniano, tenta di mantenere le distanze, dimostrando allo stesso tempo la sua simpatia con nuovi elogi agli studi swiftiani di Rossi. I contatti tra Yeats e Rossi apparentemente s'interrompono in quell'anno. Esiste tuttavia copia dattiloscritta di una lettera di Rossi a Yeats, nella quale il filosofo reggiano riprende un argomento discusso col poeta durante quel mese d'agosto del 1931:

VIA ROMA 7
REGGIO EMILIA

Feb. 5, 1938

Dear Dr Yeats,
In 1931 You asked me what I thought about Dunne's Experiment with Time. Only now I have received from Faber & Faber the book and read it attentively, hoping to be able to give you a thought-off opinion. I am just writing a note on it. Dunne's effort in the "Review for Psychology" but I hasten to inform you beforehand my modest judgement is unfavourable. I think the many points in which Mr. Dunne's logical sequence is broken, have not escaped you. The "dream" may be allright. Prophecy is I surmise if not a daily, a common occurrence indeed. But there is not an easy way to explain it (to explain it away) as Mr Dunne surmises. I beg you to observe only the double-meaning use of the word «time» in Mr. Dunne's affirmation: «Time times events» – where the word «time» signifies the first time "duration" or time proper, the second time "measure if a time-interval", i.e. movement, not time.
But there are many more doubtful points which I shall discuss in my review. I wanted only to say I have not forgotten your counsel to read this book and your kindness in asking what I thought about it.

Your sister wrote me you enjoy a very good health and are as ever «full of projects». I think you are now again about to be chosen for the Senate – if they choose somebody, it must be you! And I remember the closed, earnest, calm outlook of the Senate Hall and hope to figure you sitting there as in an oasis of wisdom – an oasis in the wilderness.

Yours sincerely[402]

Nell'autunno del 1931 Yeats, il cui interesse per la problematica del Tempo fu sempre vivissimo, aveva letto con grande interesse il libro di John William Dunne *An Experiment with Time*[403], in cui lo studioso inglese espone una teoria secondo la quale si possono spiegare fenomeni

come la precognizione e i sogni premonitori, utilizzando come supporto persino *The Time Machine* (1895) di H. G. Wells. Nel suo studio Dunne giustifica la presenza di elementi precognitivi e retrospettivi nei sogni ricorrendo a una concezione seriale del tempo, che viene concepito come un'entità le cui infinite dimensioni sono correlate a infinite possibilità di osservazione psichica degli eventi. Alla base della teoria dunniana sono le idee del regresso all'infinito e della pluralità dei percorsi temporali provocata da tale processo, che si riallacciano soprattutto a tematiche derivanti dalla scienza relativistica einsteiniana. Benché affascinato dalla teoria di Dunne, Yeats aveva espresso alcuni dubbi in una lettera a L. A. G. Strong del 4 dicembre 1931:

> […] I did not mean my allusion to «right and left» as a criticism of Dunne. I was merely suggesting an extension of his experiment. By «before and after» I meant past and future, and these Dunne had investigated with his experiments, and by 'right and left' I meant the relationship in space, not in time, which I am most anxious that he or somebody else should investigate. I won't go into the question now of the infinite observer, for I should have to look up Dunne again. I may perhaps write to you later about it. It happens to touch on a very difficult problem, one I have been a good deal bothered by. If I could know all the past and all the future and see it in a single instant I would still be conditioned, limited, by the form of that past and the form of that future, I would not be infinite. Perhaps you will tell me I misunderstood Dunne, for I am nothing of a mathematician[404].

Probabilmente si tratta degli stessi interrogativi e delle stesse perplessità delle quali avrebbe informato Rossi nell'estate successiva. Nell'ultima sua lettera Rossi parrebbe voler concludere, dunque, un discorso interrotto quasi sette anni prima; tuttavia, l'interpretazione proposta e il giudizio negativo ci sembrano soprattutto un pretesto per rinnovare i contatti con Yeats, ormai divenuti solo indiretti grazie alla corrispondenza con la sorella Elizabeth Corbett Yeats.

Yeats morì il 28 gennaio 1939 e Rossi inviò immediatamente un telegramma a Dublino. Elizabeth Yeats gli rispose il 22 febbraio con una lunga lettera della quale vale la pena riportare un ampio estratto poiché, oltre a fornire ancora un piccolo tassello nella ricostruzione del rapporto Yeats-Rossi, offre una versione finora inedita degli ultimi momenti di vita del poeta irlandese:

> Dundrum
> Co. Dublin Feb. 22 1939
>
> My dear Rossi -
> Your kind telegraphed message came to us here at home at 11. o'clock at night by telephone a few days only after we had the sad news ourselves - we heard only on Sunday - Jan. 29. Telegram «Willy very se-

riously ill get in touch with the children» [...] My brother only got ill at 5.A.M. on Saturday morning Jan. 28 - Mrs Yeats got the doctor at once, it was an attack of cardiac asthma - great breathlessness - the doctor could do nothing - except just give him something that eased the breathing. He passed away without any pain quite peacefully at 2.p.m. - Mrs Yeats has spoken a great deal of his happiness & serenity in the last 3 months in the little Hotel "Idéal Séjour" at Cap-Martin they had found this Hotel last year - he worked up to a few days of the end - writing verse all the time & he also had much pleasant talk with the other writer, Turner the poet & others, who were along that coast. Mrs Yeats also speaks of a wonderful radiance that illumined his face at the end -

Mr & Mrs Dermot O'Brien (the President of the Academy in Dublin & very old friends) had spent the previous Sunday afternoon with him & Dermot O'Brien writing to us since, used these words – «It was a great privilege I have had that gay conversation with Willy the Sunday before last: & Mabel and I will never forget the noble beauty of him, as he lay there with the suspicion of a smile, as if he had just had some humourous thought» - I could tell you other things that would be consoling but it would take too long -- I have been ill for 2 weeks with a flu & I am only downstairs today -but I feel your kind letter needs more than a bare few words of thanks -- we do thank you for your sympathy & for all you say about how our brother stimulated & helped you to write [...]

Dublin clamoured for a public funeral - & we had a family meeting here -- Mrs Yeats telephoned from London on her way home & asked us to be here an evening -- & we were here. - & when we saw Willys poems & also things he had said to his wife we all agreed that there must not be a public funeral - we must abide for his own wishes -- he said «I want to be buried as a poet not as a public man» -- and he also said to her – «If I die out here bury me up there at Roquebrune (the little old hill town above Cap-Martin) & then when the newspaper men have forgotten me dig me up (so like W.B. that) & put me in Drumcliffe» ----- & so it will be ---------

We had a beautiful memorial service in St. Patricks Cathedral on Feb. 6 -& we hear there is too one in London at "St Martins in the Fields" near Charing X. date not fixed. His death was a great shock as well as a great sorrow to us -- because he had been so much better that Mrs Yeats had planned to return home that very week-end & Michael had just come home. Even now we find it hard to believe he is gone.

[...]

Mrs Yeats is splendid – her only thought is now how to carry out his wishes – She has been with Michael & Anne to Drumcliffe & Jack went with them to choose a place where his body can lie eventually – & she hope to bury him round the by sea to Sligo from S. of France[405].

Yeats, dunque, «stimolò e aiutò» Rossi a scrivere; in realtà Yeats, e anche Lady Gregory, rappresentarono per Rossi molto più che un semplice

stimolo o aiuto. In una breve nota pubblicata sul «Corriere d'Informazione» nel 1954, egli confesserà con grande emozione:

> [...] A Coole, per la prima volta, e forse per l'ultima, ho sentito che cosa significhi la poesia per i poeti, la scrittura per gli artisti. A Coole, fra Lady Gregory e Yeats, comprendevate che le parole possono divenire quello che è un legno prezioso per l'ebanista, un certo colore per un pittore. Strumenti, materie da scegliere accuratamente, da collocare a posto con precisione – e poi la meraviglia infantile di essere riusciti a dire tutto quello che si voleva dire, il poeta in ginocchio davanti alla sua creazione più grande di lui[406].

In Irlanda Rossi era venuto a contatto con la passione autentica per la cultura, con l'amore genuino e semplice per la poesia, con la vera essenza dell'arte. I suoi scritti sull'Irlanda, pervasi di profonda ammirazione e di rispetto per quel paese, le lettere così appassionate, curiose, schiette e intrise di calore ed entusiasmo, rimangono tangibile testimonianza di quanto importante fosse stata per lui l'esperienza irlandese, del suo grande amore per quella terra che sempre ricorderà come l'«Isola degli Amici»[407].

Note

[1] EI, p. 354.

[2] Si legga quanto Yeats scrive a Joseph Hone nel 1927(?): «I think that much of the confusion of modern philosophy, perhaps the whole realism versus idealism quarrel, comes from our renouncing the ancient hierarchy of beings from man up to the One. What I do not see or have seen, is perceived by another being. In other words is part of the fabric of another being. I remember what he forgets, he remembers what I forget. We are in the midst of life and there is nothing but life». LW, p. 728.

[3] C. Corti, *Il recupero del mitologico*, in G. Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi*, Principato, Milano 1991, p. 321.

[4] E, p. 263.

[5] A, p. 190.

[6] EI, p. 518.

[7] AV, p. 106.

[8] AV, p. 124.

[9] *Ibid.*

[10] *Ibid.*

[11] C. Corti, *Il recupero del mitologico*, cit., p. 322.

[12] A, p. 273.

[13] «[...] if I were not four-and-fifty, with no settled habit but the writing of verse, rheumatic, indolent, discouraged, and about to move to the Far East, I would begin another epoch by recommending to the Nation [Ireland] a new doctrine, that of unity of being», E, p. 280.

[14] A, pp. 101-102.

[15] CP, p. 293.

[16] A, p. 194.

[17] EI, p. 210.

[18] Padraic Pearse (1879-1916), patriota e scrittore. Fu portavoce del separatismo nei due anni precedenti l'insurrezione del 1916, e scrisse racconti, poesie e opere drammatiche gran parte delle quali in irlandese.

[19] A, p. 490.

[20] A, p. 193.

[21] A, p. 269.

[22] A, pp. 194-195.

[23] EI, p. 368.

[24] C. Corti, *Il recupero del mitologico*, cit., p. 322.

[25] W. B. Yeats, *A Vision*, Werner Laurie, London 1925, p. xi.

[26] A, p. 471.

[27] AV, p. 25.

[28] *Under Ben Bulben* (1938), CP, p. 326.

[29] A, p. 191.

[30] Sull'importanza di Dante per i poeti inglesi citati si vedano almeno: M. Reynolds, *Joyce and Dante: The Shaping Imagination*, Princeton University Press, Princeton 1981; S. Ellis, *Dante and English Poetry. Shelley to Eliot*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, con capitoli su Yeats, Pound e Eliot; S. Y. McDougal (ed.), *Dante among the Moderns*, University of North Carolina Press, Chapel Hill and London 1985; R. W. Dasenbrock, *Imitating the Italians. Wyatt, Spenser, Synge, Pound, Joyce*, John Hopkins University Press, Baltimore and London 1991. Per la stesura di questo paragrafo abbiamo consultato anche: G. Melchiori, *Yeats and Dante*, «English Miscellany», 19, 1968, pp. 159-179; G. Bornstein, *Yeats's Romantic Dante*, in *Dante Among the Moderns*, cit., pp. 11-38; S. Ellis, *W. B. Yeats and Dante's Mask*, in *Dante and English Poetry*, cit., pp. 140-170. Si legga anche P. Vassallo, *T. S. Eliot, W. B. Yeats and the Dantean "familiar compound ghost" in* Little Gidding, «Journal of Anglo-Italian Studies», 6, 2001, pp. 243-249.

[31] D'ora in poi i riferimenti ai libri della biblioteca di Yeats e alle annotazioni da lui apposte alle opere ivi conservate e prese in esame in questo studio, si basano su dati rilevati nel corso di una visita effettuata a Dalkey il 20 e il 21 marzo 1997, nell'abitazione di Anne Yeats, figlia del poeta, che ne custodiva i libri. Cfr. Shea, pp. 72-73. Sulle traduzioni inglesi della *Divina Commedia* cfr. W. J. De Sua, *Dante into English*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1964.

[32] M, p. 329.

[33] Cfr. A, p. 114-115: «I was in all things pre-raphaelite. When I was fifteen or sixteen my father had told me about Rossetti and Blake and given me their poetry to read. And once at Liverpool on my way to Sligo I had seen Dante's Dream in the gallery there, a picture painted when Rossettti had lost his dramatc power and today not very pleasing to me; and its colour, its people, its Romantic architecture had blotted all other pictures away». Si vedano anche i saggi *William Blake and his Illustrations to the Divine Comedy* (1897), e *William Blake and the Imagination* (1897), in EI, pp. 111-115 e pp. 116-145. Sull'argomento si legga G. Bornstein, Y*eats's Romantic Dante*, cit.

[34] W. Pater, *Studies in the History of the Renaissance* (1873), intr. by Arthur Symons, The Modern Library, New York s. d., p. 123.

[35] G. Bornstein, *Yeats's Romantic Dante*, cit., p. 12.

[36] CP, p. 160.

[37] AV, p. 39.

[38] D. Alighieri, *La vita nuova*, a cura di T. Casini (1885), presentazione di C. Segre, Sansoni, Firenze 1962, p. 15.

[39] *Ibid*.

[40] AV, p. 172.

[41] CP, p. 160.

[42] AV, p. 171.

[43] AV, p. 174.
[44] Ora in M, pp. 246-252.
[45] G. Melchiori, *Yeats and Dante*, cit., pp. 165-167.
[46] Cfr. la lettera a A. H. Bullen del 27 giugno 1902 in LW, pp. 376-377 («As some of the longest essays in the book are about Blake's illustrations to Dante, what do you think of giving his Francesca and Paolo as a frontispiece?», p. 377).
[47] F. A. C. Wilson, *Yeats's Iconography*, Gollancz, London 1960, p. 207.
[48] Le citazioni dalla *Divina commedia* sono tratte da *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Einaudi, Torino 1975.
[49] Cito dalla prima versione del racconto – che, come suggerisce Melchiori offre più proficue occasioni di confronto – apparsa su «The New Review» (aprile 1896, p. 405), nella quale il protagonista ha per nome O'Sullivan Rua e i due amanti Dermot e Dervadilla. Nelle versioni successive, benché assai modificato, il brano appare simile per contenuto e immagini: «And at last, at the fall of the day, he came to the Steep of Place of the Strangers, and there he laid himself down along a ridge of rocks and looked into the valley, that was full of grey mist spreading from mountain to mountain. And it seemed to him as he looked that the mist changed to shapes of shadowy men and women, and his heart began to beat with the fear and the joy of the sight. And his hands, that were always restless, began to pluck off the leaves of the roses on the little branch, and he watched them as they went floating down into the vally in a little fluttering troop». M, p. 248.
[50] «The New Review», cit., p. 405. La versione in M recita: «[…] and what he saw was a long line of tall beautiful young men, and of queen-women, that were not going from him but coming towards him and past him, and their faces were full of tenderness for all their proud looks,and were very pale and worn, as if they were seeking and ever seeking for high sorrowful things. And shadowy arms were stretched out of the mist as if to take hold of them, but could not touch them, for the quiet that was about them could not be broken» (p. 249).
[51] Scritto nel 1895, pubblicato su «The Savoy» nel 1896. Ora in M, pp. 267-292.
[52] M, p. 288.
[53] E, pp. 69-70.
[54] EI, p. 297.
[55] Ivi, p. 293.
[56] G. Melchiori, *Yeats and Dante*, cit., p. 159.
[57] «The New Review», p. 406. La versione inclusa in M è sostanzialmente identica (p. 250).
[58] *Ibid.*
[59] *Ibid.*
[60] Ivi, p. 407.
[61] CPL, pp. 440-441.
[62] Cit. in A. N. Jeffares and A. S. Knowland, *A Commentary on the Collected Plays of W. B. Yeats*, Macmillan, London 1975.
[63] D. R. Clark, *W. B. Yeats and the Theatre of Desolate Reality* (1965), exp. ed., Catholic University of America Press, Washington 1993, p. 23.
[64] Originariamente intitolata Kathleen e pubblicata su «The National Observer» del 31 ottobre 1891, fu inserita nel play *The Countess Kathleen* (1892). Rivista e col titolo *The Countess Cathleen in Paradise* apparve nella raccolta *Poems* del 1895. Ora in CP, pp. 42-43.
[65] Cfr. la lettera a Olivia Shakespear del 27 ottobre 1927 in LW, p. 731. La lettera è interessante perché Yeats vi narra un aneddoto curioso del quale Dante è protagonista: «When I went to London I had just finished a poem in which I appeal to the saints in the "holy fire" to send death on their ecstasy […] I went to a medium called Cooper and on the way called to my people for their especial wisdom. The medium gave me "a book test" –Third book from R bottom shelf – study – Page 48 or 84. I

have only this morning looked it up. The book was the complete Dante designs of Blake. It is not numbered by pages but by plates. Plate 84 is Dante entering the Holy Fire (Purgatorio-Canto 27). Plate 48 is "The Serpent attacking Vanni Fucci". When I looked this up in Dante I found that at the serpent's sting Vanni Fucci is burnt to ashes and then recreated from the ashes and that this symbolyzes "the temporal Fire". […] How well too it puts my own mood between spiritual excitement, and the sexual torture and the knowledge that they are somehow inseparable! It is the eyes of the Earthly Beatrice – she has not put on her divinity – that makes Dante risk the fire "like a child that is offered an apple". Immediately after comes the Earthly Paradise and the Heavenly Beatrice. Yesterday, as my soul already foresaw today's discovery, I rewrote a poor threadbare poem of my youth called The Dream of a Blessed Spirit and named it The Countess Cathleen in Paradise. […] I like the last verse [«Flame on flame and wing on wing»], the dancer Cathleen has become heaven itself. Is there jealousy in such dancers or did Dante find them as little so as colour is of colour? Yet could that come at once. I forget what my own Vision says» (pp. 731-732).

[66] Cfr. *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats*, ed. by P. Allt and R. K. Alspach, Macmillan, London 1966, pp. 124-125.

[67] M, p. 289.

[68] CP, pp. 48-49.

[69] M, p. 275.

[70] Cito dalla versione originale riportata in JC, p. 40.

[71] G. Melchiori, *Yeats and Dante*, cit., p. 157.

[72] CP, p. 153.

[73] CP, p. 154.

[74] *Ibid*.

[75] S. Ellis, *Dante and English Poetry*, cit., p. 150.

[76] AV, p. 174.

[77] Yeats vedeva Dante anche come mago. In una lettera a Olivia Shakespear del 9 marzo 1933, scrive: «Europe belongs to Dante and the witches' sabbath, not to Newton», LW, p. 807.

[78] G. Melchiori, *Yeats and Dante*, cit., p. 160.

[79] Ivi, pp. 153-154.

[80] CP, 187. Si legga più avanti, p. 49.

[81] A. Norman Jeffares, *W. B. Yeats. Man and Poet*, Routledge & Kegan Paul, London 1949, p. 202.

[82] G. Melchiori, *Yeats and Dante*, cit., p. 174.

[83] CP, pp. 193-194.

[84] Ivi, pp. 248-249.

[85] CP, p. 332.

[86] G. Melchiori, *Yeats and Dante*, cit., p. 179.

[87] D. Alighieri, *Il Convivio*, a cura di M. Simonelli, Pàtron, Bologna 1966, p. 18.

[88] AV, p. 172.

[89] Ivi, pp. 172-173.

[90] Ivi, p. 124.

[91] G. Melchiori, *Yeats and Dante*, cit., p. 178.

[92] A. Symons, *The Symbolist Movement in Literature* (1899), intr. by R. Ellmann, Dutton, New York 1956, p. 14.

[93] EI, p. 354.

[94] W. B. Yeats, *At Stratford-on Avon* e *Edmund Spenser*, ora in EI, rispettivamente alle pp. 96-110 e 356-386.

[95] Ivi, p. 106.

[96] Ivi, p. 356.

[97] *Ibid*.

[98] Ivi, p. 362.
[99] Ivi, p. 110.
[100] Sull'argomento cfr. almeno J. W. Flannery, *W. B. Yeats and the Idea of a Theatre* (1976), Yale University Press, New Haven and London 1989, e G. Scatasta, *Il teatro di Yeats e il nazionalismo irlandese* (1890-1910), Pàtron, Bologna 1996.
[101] Si legga quanto scrive Yeats in *Gods and Fighting Men* (1904): «If we would create a great community – and what other game is so worth the labour? – we must recreate the old foundations of life, not as they existed in that splendid misunderstanding of the eighteenth century […]», E, p. 28, e in *Poetry and Tradition* (1907): «If we would find a company of our own way of thinking, we must go backward to turreted walls, to Courts, to high rocky places, to little walled towns, to jesters […] to the Duke Guidobaldo in his sickness, or Duke Frederick in his strength, to all those who understood that life is not lived, if not lived for contemplation or excitement», EI, p. 252.
[102] E, p. 155.
[103] Ivi, p. 148.
[104] Ivi, pp. 148-149.
[105] Ivi, p. 148.
[106] Ivi, p. 149.
[107] E, p. 162.
[108] Ivi, p. 143.
[109] *Samhain: 1905*, ivi, p. 190.
[110] EI, p. 256.
[111] EI, p. 251.
[112] A, p. 194.
[113] L'edizione che utilizzeremo nel corso di questo paragrafo è B. Castiglione, I*l libro del cortegiano*, in C. Cordié (a cura di), *Opere di Baldassarre Castiglione, Giovanni Della Casa e Benvenuto Cellini*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, alle pp. 5-361.
[114] Sull'argomento sono stati consultati: A. Stein, *Yeats: A Study in Recklessness*, «Sewanee Review», 57, 1949, pp. 603-626; C. Salvadori, *Yeats and Castiglione. Poet and Courtier*, Figgis, Dublin 1965, e *Yeats e Castiglione: poeta e cortegiano*, in G. Tarugi (a cura di), *Il pensiero italiano del Rinascimento e il tempo nostro*, Olschki, Firenze 1970, pp. 195-209; D. A. Harris, *Yeats, Coole Park & Ballylee*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1974; M. Talotti Gurato, *L'influsso dell'Italia sul pensiero di W. B. Yeats*, Artigianelli, Venezia 1983; B. Hickey, *Yeats and Italy*, in Id. (ed.), *William Butler Yeats and His Many Worlds*, Brizio, Taranto 1989, pp. 11-33; P. Garcez Ghirardi, *A Renascença literária italiana vista por Yeats: notas sobre uma evoluçao de perspectivas*, «Lingua e Literatura», 15, 18, 1990, pp. 115-129.
[115] A, p. 545.
[116] Sulla traduzione di Hoby si legga il bel libro di Carmela Nocera Avila, *Tradurre* Il Cortegiano. The Courtyer *di Sir Thomas Hoby*, Adriatica, Bari 1992.
[117] Shea, p. 53. Il libro non riporta annotazioni.
[118] B. Castiglione, *The Book of the Courtier*, tr. by L.E. Opdycke, Duckworth, London 1902.
[119] R. Foster, *W. B. Yeats. A Life. I: The Apprentice Mage*, Oxford University Press, Oxford 1997, p. 367.
[120] H, p. 219.
[121] R. Foster, *W. B. Yeats. A Life*, cit., pp. 368-369.
[122] EI, pp. 290-291.
[123] R. Foster, *W. B. Yeats. A Life*, cit., p. 369.
[124] *Ibid.*
[125] A, p. 152.
[126] E, p. 431.

[127] C. Salvadori, *Yeats and Castiglione*, cit., pp. 20-21.
[128] H, p. 219.
[129] Cfr. J. W. Flannery, *Miss Annie F. Horniman and the Abbey Theatre*, Dolmen, Dublin 1970.
[130] Cfr. Lady Gregory, *Coole*, Cuala Press, Dublin 1931, e Colin Smythe, *A Guide to Coole Park*, Co. Galway (1973), Colin Smythe, Gerrards Cross 1983.
[131] CP, pp. 243-244.
[132] Lettera a Lady Gregory del 1 novembre 1897, LW, p. 288.
[133] A, p. 478.
[134] B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, cit., libro III, pp. 204-286. Cfr. in ispecie p. 207.
[135] W. B. Yeats, *Modern Ireland: An Address to American Audiences*, 1932-1933, ed. by Curtis Bradford, «The Massachussetts Review», 5, 1964, pp. 259-260.
[136] W. B. Yeats, *Memoirs* (1972), ed. by Denis Donoghue, Macmillan, London 1974, pp. 155-156.
[137] W. B. Yeats, *Plays and Controversies*, London, Macmillan 1923, p. 434.
[138] A, p. 191.
[139] EI, p. 248.
[140] E, p. 431.
[141] A, p. 295.
[142] CP, p. 107.
[143] JC, p. 105.
[144] Interessante risulta l'uso di «courtesies» evidentemente ispirato al titolo del trattato di Castiglione.
[145] CP, pp. 150-151. Nella raccolta *The Wild Swans at Coole* (1919).
[146] Si confronti il testo della poesia con la lettera a Lady Gregory scritta con tutta probabilità alla metà di ottobre del 1901, allorché Yeats era impegnato nelle prove di Diarmuid and Grania di George Moore: «Here are we a lot of intelligent people, who might have been doing some sort of intelligent work that leads to some fun, yet here we are going through all sort of troubles & annoyance for a […] mob that knows neither literature nor art. I might have been away in the country, in Italy perhaps, writing poems for my equals & my betters», CL1, pp. 117-118.
[147] B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, cit., p. 361.
[148] CP, p. 245.
[149] B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, cit., pp. 356-357.
[150] Ivi, p. 47.
[151] *Ibid.*
[152] Ivi, p. 44.
[153] Ivi, p. 45.
[154] LW, p. 857. Prova che Yeats conosceva anche l'edizione curata da Opdycke è il fatto che in *To A Wealthy Man* […] Yeats cita il Duca Ercole d'Este, patrono delle arti e amante del teatro di Plauto. Il Duca Ercole non è mai menzionato nel *Cortegiano*, ma in una nota dell'edizione Opdycke (p. 129) è citato il fatto che nel 1502 il Duca aveva fatto rappresentare cinque commedie di Plauto al matrimonio del figlio Alfonso.
[155] EI, p. 251. Confronta sopra la citazione corrispondente alla nota 17.
[156] EI, p. 253.
[157] *Ibid*. Mio il corsivo.
[158] L'artista deve «disdain a too conscious originality in the arts as in those matters of daily life […] he is above all things well-bred, and whether he write or paint will not desire a technique that denies or obtrudes his long and noble descent», T*he Subject-Matter of Drama* (1906), EI, p. 284.
[159] EI, p. 255. Si legga quanto Yeats scrive trent'anni più tardi a proposito dell'uso della tradizione: «I compel myself to accept those traditional metres that have developed with the language. Ezra Pound, Turner, Lawrence, wrote admirable free

verse, I could not […] I must choose a traditional stanza, even what I alter must seem traditional […]. Talk to me of originality and I will turn on you with rage» *A General Introduction for my Work* (1937), EI, p. 522.

[160] EI, p. 256.

[161] *Ibid.*

[162] EI, pp. 253-254.

[163] EI, 315.

[164] A. Stein, *Yeats: A Study in Recklesness*, cit., p. 610.

[165] CP, p. 80.

[166] C. Salvadori, *Yeats and Castiglione*, cit., p. 83.

[167] A, pp. 515-516.

[168] W. B. Yeats, *Introduction*, *The Oxford Book of Modern Verse 1895-1935, chosen by W. B. Yeats*, Clarendon Press, Oxford 1936, p. x.

[169] EI, p. 495.

[170] B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, cit. p. 105.

[171] C. Corti, *Il recupero del mitologico*, cit., p. 322.

[172] EI, p. 293.

[173] N. Frye, *Cycle and Apocalypse in* Finnegans Wake, in D. P. Verene (ed.), *Vico & Joyce*, State University of New York Press, Albany 1987, p. 3.

[174] Esula dalla nostra discussione un'analisi dell'influenza o dell'ispirazione vichiana su Joyce e delle idee espresse da Samuel Beckett su Vico. Sull'argomento si vedano il citato articolo di Frye, D. P. Verene, *Vico as Reader of Joyce*, in Id., *Vico & Joyce*, cit., pp. 222-231; M. T. Reynolds, *The City in Vico, Dante and Joyce*, ivi, pp. 110-122; A. Walton Litz, *Vico and Joyce*, in G. Tagliacozzo, H. V. White (eds.), *Giambattista Vico: An International Symposium*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1969, pp. 123-141; R. Way Dasenbrock, *Homer Dante Vico Croce Joyce,* in Id., *Imitating the Italians. Wyatt, Spenser, Synge, Pound, Joyce*, cit., pp. 125-143, e S. Beckett, *Dante ... Bruno. Vico ... Joyce* (1928), in Id., *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, New Directions, New York 1972, pp. 3-22.

[175] Tra l'inizio del secolo e il 1920 la filosofia di Giambattista Vico fu oggetto di un'eclatante riscoperta in Italia grazie all'interesse e all'opera critica e divulgativa di Benedetto Croce e Giovanni Gentile. Croce dedicò a Vico un capitolo dell'*Estetica* (1902) e successivamente pubblicò *La filosofia di Giambattista Vico* (1910), lucida esposizione sistematica del pensiero vichiano e studio tuttora fondamentale per la conoscenza del pensiero dell'autore della *Scienza nuova* (1726). Gli studi di Gentile sul filosofo partenopeo risalgono anch'essi a quegli anni, e troveranno sistemazione coerente in *Studi vichiani* (1915). La riscoperta di Vico si giustifica con la reazione al Positivismo già in atto sin dagli anni Novanta dell'Ottocento. La «critica della scienza» significò innanzitutto un rifiuto della conoscenza scientifica in nome dell'intuizione, delle forme cognitive *sui generis*, e una rivalutazione dello spiritualismo, una maggiore attenzione alla interiorità spirituale. L'influenza della filosofia tedesca e di «un certo diffuso spirito tra romantico e mistico», contribuì ulteriormente a minare le fondamenta teoretiche del «grossolano semplicismo positivistico», in particolare per ciò che riguarda l'arte, la religione e la sensibilità morale (B. Croce, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Laterza, Bari 1947, p. 250). Al centro di questa reazione antideterminista era soprattutto l'idea che l'individuo avesse un ruolo attivo e creativo, e la filosofia di Vico, polemicamente antirazionalistica, divenne un punto di riferimento fondamentale in questo dibattito, che non si limitò al nostro paese, ma si estese ben presto a tutta l'Europa.

[176] B. Croce, *The Philosophy of Giambattista Vico*, Howard Latimer, London 1913. Cfr. Shea, p. 68. Per non appesantire la lettura con doppie o triple citazioni, nel testo riporto soltanto la traduzione dei brani crociani sottolineati, segnalati o annotati da Yeats. L'edizione utilizzata è: B. Croce, *La filosofia di Giambattista Vico*, terza ed. riveduta, Laterza, Bari 1933.

[177] B. Croce, *La filosofia di Giambattista Vico*, cit., p. 5.
[178] Ivi, p. 24.
[179] Ivi, p. 29.
[180] CP, p. 198.
[181] B. Croce, *La filosofia di Giambattista Vico*, cit., p. 60.
[182] Ivi, p. 61.
[183] CP, pp. 249-250.
[184] B. Croce, *La filosofia di Giambattista Vico*, cit., p. 61.
[185] Ivi, p. 85.
[186] CP, p. 254-255.
[187] Ivi, p. 255.
[188] LW, p. 895.
[189] B. Croce, *La filosofia di Giambattista Vico*, cit., p. 105.
[190] Ivi, p. 128.
[191] Ivi, pp. 134-136.
[192] AV, p. 258. Sul tema di Yeats e la Storia si legga T. R. Whitaker, *Swan and Shadow. Yeats's Dialogue with History*, 2nd ed., Catholic University of America Press, Washington 1989.
[193] Si veda anche la descrizione che diamo più avanti nel paragrafo su Croce.
[194] AV, p. 258.
[195] C. Corti, *Il recupero del mitologico*, cit., p. 323.
[196] G. Vico, *La Scienza Nuova Prima* (1725), Laterza, Bari 1968, p. 66.
[197] CP, p. 187. La poesia fu scritta nel gennaio 1919 e apparve in «The Dial» nel novembre 1920. Fu poi inserita in *Michael Robartes and the Dancer*, la raccolta pubblicata nel 1921.
[198] C. Corti, I*l recupero del mitologico*, p. 323.
[199] CP, pp. 210-211.
[200] CP, p. 211.
[201] G. Melchiori, note a W. B. Yeats, *Quaranta poesie*, nuova ed., Einaudi, Torino 1983, p. 149.
[202] AV, p. 255.
[203] C. Corti, *Il recupero del mitologico*, cit., p. 322. Sull'esperienza si legga più avanti, in questo lavoro, alla p. 60.
[204] Cfr. più avanti il paragrafo 1.2.3.
[205] EI, p. 409.
[206] Ivi, p. 467.
[207] Ivi, p. 468.
[208] L'opera fu scritta nel 1917, venne pubblicata nel 1924 e ristampata in edizione sensibilmente riveduta nel 1934.
[209] E, p. 400.
[210] Ivi, p. 401.
[211] Ristampata in *Wheels and Butterflies* (1934) e in E, pp. 341-369.
[212] E. G. Carlotti, *Le danze dei simboli. Scrittura e pratica scenica nel teatro di W.B. Yeats*, ETS, Pisa 1993, p. 198.
[213] Sull'importanza di Swift per Yeats si veda più avanti 1.2.3.
[214] E, p. 351.
[215] Ivi, p. 352.
[216] Ivi, p. 353.
[217] *Ibid*.
[218] *Ibid*.
[219] *Ibid*.
[220] Ivi, pp. 353-354.
[221] E, p. 354.
[222] *Ibid*.

[223] *Ibid.*
[224] *Ibid.*
[225] *Ibid.*
[226] Ivi, p. 343.
[227] E, p. 354.
[228] E. G. Carlotti, *Le danze dei simboli*, cit., p. 201.
[229] B. Croce, *La filosofia di Giambattista Vico*, cit. p. 112.
[230] *Ibid.*
[231] *Ibid.*
[232] W.B. Yeats, *On the Boiler*, Cuala Press, Dublin 1938, p. 22. Anche in E, p. 429.
[233] *Ibid.*
[234] *Ibid.*
[235] Tra le letture di quegli anni: *La scienza e il mondo moderno* (1925) di Whitehead, *Il tramonto dell'Occidente* (1918 e 1922) di Spengler, *Materia e memoria* (1896) e *L'evoluzione creatrice* (1907) di Bergson, e poi Plotino, Platone, G. E. Moore, McTaggart, Kant, Hegel e molte delle opere di Berkeley.
[236] Cfr. LW, pp. 711-726. Si veda anche U. Bridge (ed.), *W. B. Yeats and T. Sturge Moore: Their Correspondence 1901-1937*, Routledge & Kegan Paul, London 1953.
[237] Regalatagli dalla moglie nella traduzione di R. G. Cullingwood (*The Philosophy of Giambattista Vico*, Latimer, London 1913). Per un elenco dei libri di Croce (e degli altri filosofi citati in questo paragrafo) presenti nella biblioteca di Yeats si veda Shea.
[238] H, p. 368.
[239] Crespi, Gentile, Marpicati, Volpi, tra gli altri. Cfr. sub-voce in Shea.
[240] Cfr. *W. B. Yeats and T. Sturge Moore*, cit., rispettivamente alle pp. 82, 93, 113, 123.
[241] D. J. Murphy (ed.), *Lady Gregory's Journals. Volume 2. Books 30-44*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1987, p. 97 e p. 109.
[242] Ambedue nella traduzione inglese di Douglas Ainslie: *Philosophy of the Practical*, Macmillan, London 1913; *What is Living and What is Dead in the Philosophy of Hegel*, Macmillan, London 1915. Cfr. H, pp. 368-369.
[243] E. Reggiani, *W. B. Yeats e l'Italia*, «Vita e pensiero», 1, 1990, pp. 34-44; cit. a p. 43.
[244] Apparso in *Etica e politica*, I ed. Laterza, Bari 1931, pp. 363-411.
[245] Cfr. Shea, pp. 65-70.
[246] La storia editoriale di AV e il suo background biografico sono ottimamente discussi da Jeffares in AV, pp. vii-xx.
[247] AV, p. 122.
[248] AV, p. 203.
[249] H, p. 375.
[250] AV, p. 131.
[251] *Ibid.*
[252] Ivi, p. 123.
[253] Ivi, p. 139.
[254] Lettera a Olivia Shakespear del 2 agosto 1931, LW, p. 782
[255] LW, p. 719.
[256] R. Copioli, *La magia della soglia*, introduzione a W. B. Yeats, *Anima Mundi*, a cura di Rosita Copioli, Guanda, Parma 1988, p. 38.
[257] Cfr. lettera a Mario Manlio Rossi del 5 ottobre 1931 in LW, p. 784.
[258] *Magic* (1901), in EI, p. 28.
[259] EI, p. 287.
[260] Lettera a John Butler Yeats del 14 giugno 1917, LW, p. 627.
[261] AV, p. 75.

[262] Ivi, p. 78.

[263] *Ibid.*

[264] AE, «Irish Statesman», 13 February, 1926, pp. 714-716. «Here I fall away from a mind I have followed, I think with understanding, since I was a boy, and as he becomes remote in this thought I wonder whether he has forgotten his own early wisdom», p. 714.

[265] V. Moore, *The Unicorn. William Butler Yeats' Search for Reality*, Macmillan, New York 1954, p. 322.

[266] AV, p. 75.

[267] D. T. Torchiana, *Yeats e Croce*, «Yeats Annual», 4, 1986, p. 9.

[268] Anche in questo caso, per non appesantire la lettura con doppie o triple citazioni, nel testo riporto soltanto la traduzione dei brani crociani sottolineati, segnalati o annotati da Yeats. L'edizione utilizzata è: B. Croce, *Logica come scienza del concetto puro*, sesta edizione riveduta, Bari, Laterza 1942, p. 95.

[269] CP, p. 196.

[270] A. L. Johnson, *Commento*, in *W. B. Yeats, La Torre*, a cura di Anthony L. Johnson, traduzione di Ariodante Marianni, Rizzoli, Milano 1984, p. 208.

[271] B. Croce, *Logica come scienza del concetto puro*, cit., p. 203.

[272] CP, pp. 193-194.

[273] Cfr. E, p. 442.

[274] CP, p. 234.

[275] B. Croce, *Saggio su Hegel* (1913), Laterza, Bari 1967, pp. 60-62.

[276] Ivi, pp. 61-62.

[277] Lettera del 15 settembre 1927, in *W. B. Yeats and Thomas Sturge Moore*, cit., p. 113.

[278] H, p. 368.

[279] G. Gentile, *The Reform of Education*, translated by D. Bigongiari, with an introduction by B. Croce, Macmillan, London 1922; Id., *The Theory of Mind as Pure Act*, translated from the third edition by H. Wildon Carr, Macmillan, London 1922; G. Gentile, *La nuova scuola media*, Vallecchi, Firenze 1925. Vedi Shea, pp. 104-105.

[280] Yeats divenne membro del Senato irlandese nel dicembre 1922. La nomina, che gli era stata offerta per aver onorato il paese con la sua attività letteraria, consacrata internazionalmente nel 1923 con l'attribuzione del Premio Nobel per la letteratura, durò sei anni; nel novembre 1928, infatti, Yeats si ritirò dalla vita politica senza cercare di essere rieletto. Yeats fu senatore attivo e presente. Nel corso del lungo mandato parlamentare egli si occupò principalmente di questioni culturali e artistiche (la diffusione della cultura gaelica, la scelta dei simboli per le monete del nuovo stato, la creazione di un «College of the Arts» ispirato alla Reale Accademia di Svezia, il recupero della Hugh Lane Collection di quadri di pittori francesi per la National Gallery of Ireland), ma anche di problemi inerenti l'istruzione secondaria in Irlanda.

Tra il 1925 e il 1926 Yeats aveva stretto un solido legame d'amicizia con Joseph O'Neill (1878-1952), romanziere e dal 1923 Segretario del Department of Education. Assieme alla moglie Mary, O'Neill ogni settimana organizzava riunioni alle quali erano invitate le personalità letterarie più in vista della capitale. In quel periodo Yeats frequentò sovente quel salotto, intrattenendo con O'Neill fitte conversazioni che vertevano soprattutto sulla riforma del sistema educativo, da ambedue ritenuto antiquato e inadeguato alle nuove esigenze dell'Irish Free State. Stimolato da queste discussioni, fra gli ultimi mesi del 1925 e il febbraio del 1926 Yeats decise di accettare l'invito fattogli da alcuni membri del Senato ad effettuare una serie di visite a scuole e istituti in varie parti d'Irlanda, in previsione, anche, della discussione in Parlamento di una nuova legge sull'istruzione. Il risultato di queste ispezioni, grazie alle quali Yeats poté fare il punto sullo stato dell'istruzione nell'isola, fu un concreto interessamento per la creazione di un nuovo sistema scolastico e un avvicinamento alle teorie pedagogiche di Giovanni Gentile.

[281] *W.B.Yeats and T. Sturge Moore*, cit., p. 58.
[282] Ivi, p. 59.
[283] Ivi, p. 83.
[284] Ivi, p. 89.
[285] Ivi, p. 100.
[286] Ivi, p. 124.
[287] SS, p. 169
[288] Ivi, p. 170.
[289] Ivi, pp. 170-171.
[290] Ivi, p. 172.
[291] Ivi, pp. 171-172.
[292] Ivi, p. 173.
[293] *Ibid*.
[294] Ivi, discorso del 24 marzo 1926, p. 110.
[295] Ivi, p. 108.
[296] Ivi, pp. 110-111.
[297] Ivi, pp. 111-112.
[298] Ivi, p. 142.
[299] Giovanni Gentile, *La riforma dell'educazione. Discorsi ai maestri di Trieste*, Laterza, Bari 1920, pp. 216-217.
[300] Anche in questo caso, per non appesantire la lettura, nel testo cito soltanto la traduzione italiana dei brani di Gentile sottolineati, segnalati o annotati da Yeats. L'edizione utilizzata è quella a cura di Eugenio Garin, contenuta in Giovanni Gentile, *Opere filosofiche*, Garzanti, Milano 1991, p. 545.
[301] Ivi, p. 546.
[302] Ivi, p. 475.
[303] Ivi, p. 652.
[304] AV, p. 122. Si legga il testo originale a p. 552 delle *Opere filosofiche*, cit.
[305] AV, p. 131.
[306] Spunti per la discussione di questo aspetto sono stati tratti da Donald. T. Torchiana, *Among School Children and the Education of the Irish Spirit*, in *In Excited Reverie. A Centenary Tribute to William Butler Yeats 1865-1939*, Macmillan, London 1965, pp. 123-150. Si legga anche M. Gibson, *Yeats, Kant and Giovanni Gentile: the Single Gyre of Time and Space*, in «Yeats Annual», XV, 2002, pp. 313-325.
[307] JC, p. 251.
[308] Giovanni Gentile, *La riforma dell'educazione. Discorsi ai maestri di Trieste,* cit. p. 110.
[309] Ivi, p. 126.
[310] Ivi, p. 131.
[311] Ivi, p. 132.
[312] AV, p. 136. Più avanti, si legga anche: «My instructors identify consciousness with conflict, not with knowledge, substitute for subject and object and their attendant logic a struggle towards harmony, towards Unity of Being. Logical and emotional conflict alike lead towards a reality which is concrete, sensuous, bodily», p. 222.
[313] Giovanni Gentile, *La riforma dell'educazione. Discorsi ai maestri di Trieste*, p. 133.
[314] CP, pp. 216-217.
[315] Cfr. il commento di Anthony L. Johnson a W.B. Yeats, *La torre,* cit., pp. 263-264.
[316] Giovanni Gentile, *La riforma dell'educazione. Discorsi ai maestri di Trieste*, cit., p. 193.
[317] Ivi, p. 216.
[318] Ivi, p. 227.

[319] *Ibid.*
[320] Ivi, p. 228.
[321] Ivi, pp. 228-230.
[322] Ivi, pp. 231-232.
[323] Ivi, p. 232.
[324] Ivi, p. 233.
[325] Ivi, p. 234.
[326] Ivi, p. 237.
[327] Ivi, p. 241.
[328] Ivi, p. 242.
[329] AV, p. 222.
[330] SS, p. 142.
[331] CP, p. 241.
[332] J. Hone, M. M. Rossi, *George Berkeley: His Life, Writings and Philosophy*, Faber and Faber, London 1931. Rossi è autore anche di *Introduzione a Berkeley*, Laterza, Roma-Bari, 1970, strumento critico essenziale per la comprensione dell'opera del filosofo irlandese, ancora in catalogo.
[333] Ulteriori informazioni bio-bibliografiche su Rossi sono reperibili in L. Rossi, *Biografia e operosità di Mario Manlio Rossi*, supplemento al «Bollettino storico reggiano», VII, fasc. 24, 1974, e nell'introduzione anonima a M. M. Rossi, *Guida all'Europa minore*, Poligrafici, Reggio Emilia 1974, pp. 5-12. Si legga anche M. L. Altieri Biagi, *Didattica dell'italiano*, Bruno Mondatori, Milano 1978, pp. 62-63.
[334] *Bishop Berkeley*, EI, pp. 396-411.
[335] Lettera incluse in LW, p. 782.
[336] Lettera inedita datata «2nd October 1968». Dattiloscritto conservato presso la Biblioteca Municipale «A. Panizzi» di Reggio Emilia, nella quale sono custoditi i libri e le carte di Rossi. Ringrazio il Dr Maurizio Festanti, direttore della biblioteca, per avermi consentito di esaminare l'archivio (d'ora in poi indicato come Archivio M. M. Rossi), e il Dr Giorgio Boccolari per l'aiuto e la collaborazione.
[337] Cfr. M. M. Rossi, *Viaggio in Irlanda*, Doxa, Milano 1932, p. 166. (Riduzione e traduzione inglese di J. Hone, *Pilgrimage in the West*, Cuala Press, Dublin 1933).
[338] *Ibid.*
[339] Ivi, pp. 141-142.
[340] Ivi, pp. 182-183. Sul rapporto tra Lady Gregory e Mario Manlio Rossi si legga: F. Fantaccini, *Dear Mariotto: Lady Gregory and Mario Manlio Rossi*, in P. Deandrea and V. Tchernichova (eds.), *Roots and Beginnings. Proceedings of the 2nd AISLI Conference (Associazione Italiana di Studi sulle Letterature in Inglese)*, Cafoscarina, Venezia 2003, pp. 285-294.
[341] M. M. Rossi, *L'albero delle iniziali*, in *Guida dell'Europa minore*, cit., p. 153. Originariamente pubblicato in «Corriere d'informazione», 18/01/1954.
[342] Ivi, p. 153.
[343] L. Gregory, *The Journals. Volume 2: Books 30-44*, edited by D. J. Murphy, with an Afterword by Colin Smythe, Colin Smythe, Gerrards Cross 1987, p. 623.
[344] «Dear Rossi – I liked him so much & can hardly expect ever to see him again –. I love the affection or even flattery from the young», *ivi*, p. 624.
[345] A. Norman Jeffares, *W. B. Yeats. A New Biography* (1988), Arena, London 1990, p. 249.
[346] *Ibid.*
[347] M. M. Rossi, *Yeats and Philosophy*, «Cronos», 1, 3, 1947, pp. 19-24, la citazione è a p. 19. (Parte del saggio è riprodotta, in forma leggermente mutata, in H, pp. 422-423).
[348] *Ibid.*
[349] Ivi, p. 20.
[350] Ivi, p. 21.

[351] *Ibid.*
[352] Ivi, p. 22.
[353] Lettera inclusa in *Letters to W. B. Yeats*, vol. 2, edited by R. J. Finneran, G. Mills Harper and W. M. Murphy, Macmillan, London 1977, pp. 524-525. Delle lettere di Rossi a Yeats riproduciamo la versione pubblicata nel volume citato, senza indicare le imprecisioni ortografiche o di altro genere.
[354] Cfr. CP, p. 237.
[355] Un frammento della lettera è contenuto in LW p. 784. Riproduco qui il testo, inedito nella sua versione completa, trascritto dall'autografo conservato nell'Archivio M. M. Rossi. Tra parentesi quadre sono inserite l'interpretazione di Wade in LW o l'inserimento di parole ovviamente mancanti. D'ora in poi solo le lettere del tutto o parzialmente inedite vengono riprodotte nella loro interezza.
[356] Inclusa in *Letters to W. B. Yeats*, vol. 2, cit., pp. 525-526, e stranamente datata 30 November 1931.
[357] M. M. Rossi, *Yeats and Philosophy*, cit., p. 23.
[358] H, p. 378.
[359] E, p. 344.
[360] Nei primi mesi del 1895 Yeats fu protagonista, con Edward Dowden (1843-1913), all'epoca il critico letterario irlandese più importante e influente, di un aspro dibattito sull'essenza del 'canone' della letteratura irlandese. Dowden sosteneva la necessita di inserire, tra gli altri, Berkeley e Swift nel novero degli scrittori irlandesi, la cui importanza Yeats, invece negava (Cfr. UP1, pp. 346-353). In una lettera pubblicata nel febbraio di quell'anno sul «Daily Express», Yeats propose una lista di 30 libri dalla quale gli scrittori irlandesi del Settecento erano esclusi. (Cfr.CL1, pp. 440-445). Come si è detto, fu solo verso la fine degli anni Venti che Yeats cambiò radicalmente opinione. Cfr. T. R. Whitaker, *Poet of Anglo-Ireland*, in *Swan and Shadow. Yeats's Dialogue with History*, (1964), Catholic University of America Press, Washington 1989, pp. 188-221.
[361] SS, p. 172.
[362] *The Letters of W. B. Yeats*, cit., p. 779.
[363] Lettera inedita datata «Rapallo, June 20 [1934]». Manoscritto conservato nell'Archivio Rossi.
[364] Cfr. la lettera di Rossi a Yeats del 30 novembre 1931 in *Letters to W. B. Yeats*, vol. 2, cit., p. 526.
[365] *Lady Gregory's Journals. Books 30-44*, cit., p. 626.
[366] Il riferimento è a *The Words Upon the Window Pane: A Commentary*, in «Dublin Magazine», October-December 1931 e January-March 1932, ora incluso in E, pp. 343-369. Nel saggio Yeats di nuovo rivendica l'irlandesità di Swift, Berkeley, Burke e Goldsmith.
[367] LW, pp. 783-784. La lettera risulta interessante anche per il cenno a Nicola Cusano, conosciuto anche come Niccolò da Cusa (Cues), (1401-1464), il celebre filosofo tedesco (Nicola Chrypffs) secondo il quale la conoscenza è paragonabile a un poligono che, aumentando all'infinto i suoi lati, cerca di adeguarsi al cerchio. Per il Cusano, inoltre, i molteplici enti finiti rimandano all'Uno infinito come loro principio, che è causa di tutti gli enti finiti e delle loro opposizioni. Dio è per il Cusano *coincidentia oppositourm*, che è la 'complicazione' del molteplice nell'uno; il mondo, invece, è la 'esplicazione' dell'uno nel molteplice. La simbologia circolare e il problema dell''opposizione nell'unità' sembrano essere ancora una volta al centro delle discussioni filosofiche tra Yeats e Rossi.
[368] Nel *Commentary*, Yeats cita «the words of a mediaeval Gaelic poet, "We are a sword people and we go with the sword"», E, p. 350.
[369] *Letters to W. B. Yeats*, vol. 2, cit., pp. 523-524.
[370] LW, p. 787. Lettera del 27 Nov. [1931?].
[371] Lettera inedita. Manoscritto conservato nell'Archivio M. M. Rossi. Parzialmente in LW, pp. 818-819.

[372] LW, p. 791.
[373] J. S. Starkey, noto come Seumas O'Sullivan (1879-1958), fondatore e direttore di «The Dublin Magazine» (1923-1958).
[374] LW, pp. 792-793.
[375] VIII, 46, September 1932, pp. 342-357
[376] M. M. Rossi, *Swift, or the Egotist*, translated by J. Hone, Gollancz, London 1934. Su Rossi studioso e traduttore di Swift si veda C. Pagetti, *La fortuna di Swift in Italia*, Adriatica, Bari 1971, pp. 203-207.
[377] *Letters to W. B. Yeats*, vol. 2, cit., pp. 528-529.
[378] C. Pagetti, *La fortuna di Swift in Italia*, cit., p. 205.
[379] Su Yeats e Swift si veda D. N. Archibald, '*The Words upon the Window-Pane' and Yeats's Encounter with Jonathan Swift*, in R. O'Driscoll, L. Reynolds (eds.), *Yeats and the Theatre*, Macmillan, London 1975, pp. 179-214.
[380] M. M. Rossi, *Viaggio in Irlanda*, cit. p. 5.
[381] Lettera inedita. Manoscritto custodito nell'Archivio M. M. Rossi.
[382] M. M. Rossi, *Viaggio in Irlanda*, cit., p. 68.
[383] *Letters to W. B. Yeats*, vol. 2, cit. pp. 535-536.
[384] M. M. Rossi, *Viaggio in Irlanda*, cit., pp. 22-28.
[385] Ivi, pp. 145-151. In *Synge and Anglo-Irish Literature* (Cork University Press, Cork 1931) Daniel Corkery (1878-1964), scrittore e uomo politico, asserisce che il risultato del cosiddetto 'Celtic Revival' non era stato la creazione di una letteratura nazionale, giacché i maggiori esponenti che si rivolgevano essenzialmente a un pubblico straniero erano espatriati Secondo Corkery elementi essenzali per l'espressione di una letteratura irlandese erano la religione, il nazionalismo e l'amore per la Patria, elementi che tra gli scrittori anglo-irlandesi egli ritrovava solo in Synge. Corkery propugnava fondamentalmente una Irish-Ireland, disprezzando in maniera profonda l'Irlanda Anglo-Irish.
[386] M. M. Rossi, *Viaggio in Irlanda*, cit, pp. 150-151.
[387] Ivi, pp. 89-93.
[388] Ivi, pp. 92-93.
[389] Ivi, pp. 122-123.
[390] Ulick O'Connor (1929-) biografo, critico e drammaturgo, autore di *Oliver St John Gogarty*, Cape, London 1964; *Brendan,* Hamish Hamilton, London 1970, e di un libro sul 'Celtic Revival': *The Celtic Dawn*, Hamish Hamilton, London 1984.
[391] *The Echo at Coole and Other Poems*, Dolmen, Dublin 1968.
[392] Lettera inedita datata «2nd October 1968». Dattiloscritto conservato nell'Archivio M. M. Rossi. Su Coole Park si veda: C. Smythe, *A Guide to Coole Park, Co. Galway, Home of Lady Gregory*, cit., 1983.
[393] M. M. Rossi, *Viaggio in Irlanda*, cit., pp. 140-141.
[394] Ivi, p. 143.
[395] Ivi, pp. 184-185.
[396] Ivi, p. 188.
[397] Lettera del 6 giugno 1932 inclusa in LW, p. 796. Manoscritto autografo custodito presso l'Archivio M. M. Rossi. Il quotidiano dublinese sul quale l'articolo di Rossi fu pubblicato non è stato mai individuato. Ogni mia ricerca è stata infruttuosa.
[398] Cfr. G. Lewis, *The Yeats Sister and the Cuala*, Irish Academic Press, Dublin 1994.
[399] Lettera inedita. Manoscritto conservato presso l'Archivio M. M. Rossi.
[400] La lettera si conclude qui; mancano le pagine seguenti. Lettera inedita. Copia dattiloscritta conservata presso l'Archivio M. M. Rossi. Il libro di cui Yeats parla è la parte intitolata *Dramatis Personæ* (1935), inclusa poi in A, pp. 383-458.
[401] Si leggano le lettere scritte in quel periodo a Olivia Shakespear incluse in LW, pp. 805-821.

[402] Lettera inedita. Copia dattiloscritta conservata nell'Archivio M. M. Rossi. La recensione menzionata da Rossi apparve poi sulla rivista «Logos», XXI, 1938, pp. 89-104, col titolo *Una nuova teoria del sogno e del tempo?*.

[403] J. W. Dunne, *An Experiment with Time*, A. & C. Black, London 1927. Dunne era ingegnere aeronautico; a lui si deve il progetto del primo aereo militare inglese. *An Experiment* venne ristampato nel 1929 (l'edizione posseduta da Yeats è quella del 1929). Una nuova edizione, rivista e ampliata, fu pubblicata a Londra nel 1934 da Faber & Faber.

[404] LW, pp. 787-788.

[405] Lettera inedita. Manoscritto custodito presso l'Archivio M. M. Rossi.

[406] M. M. Rossi, *L'albero delle iniziali*, in *Guida dell'Europa minore*, cit. pp. 153-154.

[407] M. M. Rossi, *Viaggio in Irlanda*, cit., p. 5.

CAPITOLO 2

QUATTRO POETI ITALIANI E YEATS

1. Eugenio Montale, Lucio Piccolo e l'opera di Yeats

Curiosa la storia della ricezione dell'opera di William Butler Yeats in Italia. Si tratta di una presenza spesso percepibile (a partire dal 1905, anno in cui Yeats viene dubitosamente presentato al pubblico italiano sulle pagine di *Emporium*[1] e, in maniera più ampia dal 1914, quando compaiono le traduzioni di alcuni suoi drammi ad opera di Carlo Linati[2]), una presenza a tratti affiorante nei corsi e ricorsi della vita culturale del nostro paese, ma non in maniera evidente, di certo mai eclatante, se non fino a tempi recenti.

Non intendo affermare che ci troviamo di fronte a una formazione la cui critica sostanza potrebbe essere paragonata a un iceberg del quale fin qui è emersa soltanto una piccola parte. Inoltre, tra gli scrittori che abbiano costituito esempio, modello o punto di riferimento per gl'italici poeti, indubbiamente Yeats non occupa un posto di primaria importanza. Il fatto trova facile giustificazione nella scarsa circolazione in Italia delle opere del Nobel irlandese almeno fino agli anni Cinquanta[3]. È allora che vengono pubblicate le prime grandi antologie di poesia straniera, più consistenti sillogi d'autore e traduzioni di maggior spessore e diffusione, anche sulla scia delle nuove idee di cultura, appropriazione culturale e divulgazione letteraria che vanno affermandosi nel nostro paese a partire dalla fine della seconda guerra mondiale e preannunziano quel fenomeno di 'industrializzazione' della cultura italiana, ancora oggi in atto, finemente analizzato da David Forgacs[4]. Quella del poeta irlandese, tuttavia, è una presenza sotterranea, quasi impalpabile, che ha affascinato e suggestionato in modo assai particolare alcuni tra i nomi maggiori delle nostre lettere. Casi sommessi, nonpertanto straordinariamente significativi per la qualità e lo spessore di tale influenza/suggestione, risultano, quindi, quelli di Eugenio Montale e di Lucio Piccolo, poeti tra loro legati non solo per aver amato e tradotto Yeats, ma anche da un curioso rapporto di *parrainage*, di comuni interessi e di reciproca «attenzione»[5].

Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, ISBN 978-88-8453-973-1 (online), ISBN (online) 978-88-8453-973-1, 2009 Firenze University Press.

1.1 Le colline di Limerick

È noto come Montale amasse la letteratura in lingua inglese; la poesia in particolare. Oltre a un cospicuo gruppo di celebri traduzioni di romanzi, racconti e testi drammatici di autori americani e inglesi [che Montale fece per necessità – la «sgradita attività di traduttore» cui accenna in Intenzioni (Intervista immaginaria)[6] –, e spesso con l'aiuto di Lucia Rodocanachi, ghost translator di straordinario talento[7]], nonché meno numerose, ma bellissime versioni poetiche da Shakespeare, Blake, Dickinson, Hopkins, Melville, Hardy, Joyce, Pound, Eliot, Léonie Adams, Yeats, Dylan Thomas e Djuna Barnes[8] (che invece scelse egli stesso di tradurre), Montale fu critico attento e acuto soprattutto dei poeti anglo-americani a lui contemporanei, ai quali lo accomuna proprio tale doppia vocazione esegetico-creativa, attitudine che può anzi addursi come ulteriore elemento di interesse e fascinazione. I suoi interventi sugli scrittori d'oltremanica e oltreoceano, ma in particolare su Eliot, Pound, Auden – che definisce «disintegratori dello spirito e del linguaggio di una grande letteratura, questi poeti della crisi contemporanea», e considera i «soli lirici d'oggi»[9] –, per la loro profondità e ricchezza interpretativa senza dubbio testimoniano da un lato quanto importante sia per Montale la lezione dei maestri anglo-americani (e qui concordo con Laura Barile quando afferma che «forse nessun altro poeta del nostro Novecento ebbe un legame così intenso, e vivo, e moderno, con la poesia anglosassone»[10]), dall'altro quanto, più in generale l'esempio e l'influenza della tradizione inglese, sostituendosi alla francese, fino allora dominante modello d'ispirazione, proprio con Montale divenga di fatto il più importante punto di riferimento per la cultura poetica italiana del nostro secolo.

Il posto che Yeats occupa in questo panorama di frequentazioni e riflessioni straniere è assai peculiare. Yeats è l'unico dei grandi poeti di lingua inglese del Novecento al quale Montale non ha dedicato saggi o recensioni, né note critiche di alcun tipo. E il fatto stupisce soprattutto perché tra i poeti anglofoni, assieme a Eliot, proprio l'irlandese risulta essere quello più tradotto da Montale. Tuttavia molti sono i riferimenti a Yeats rintracciabili in *Sulla poesia* (1976) e negli altri scritti in prosa. Vale la pena innanzitutto citare i ricordi montaliani dell'incontro con Yeats avvenuto a Rapallo, in occasione di una visita a Ezra Pound, nella seconda metà degli anni Venti: «In quel tempo veniva spesso a Rapallo anche un altro grande poeta, l'irlandese W. B. Yeats, uno dei pochi moderni che Ezra ammirasse senza riserve. Yeats non spiccicava una parola d'italiano…»[11]. In un altro breve pezzo giornalistico, Montale rievoca l'immagine di Yeats che, sempre a Rapallo, esce «dalla sua villa per il solo piacere di farsi festeggiare, al ritorno, dai suoi cani» (SMP, 2996). Caratterizzati da una sottilissima nota ironica, nella loro laconicità e semplicità, i due episodi indicano distintamente un certo disagio, un malcelato sospetto nei confronti del distacco dello Yeats-uomo, incapace di «spogliarsi» completamente «degli abiti regali e curiali del vate»[12].

Di ben altro tono risultano i numerosi giudizi espressi sullo Yeats-poeta. Per Montale Yeats è probabilmente il più grande poeta di lingua inglese: «[Eliot] resterà certo tra i maggiori del secolo anche se alcuni gli antepongono il cristallino, miracoloso [...] W. B. Yeats dell'ultima maniera» (SMP, 2695); e persino: «Yeats è un maestro del verso, un genio della grande tradizione europea che pas«sa attraverso Baudelaire» (SMP, 1805). In una recensione alle *Poesie* di Dylan Thomas tradotte da Roberto Sanesi, leggiamo «È un grande poeta Dylan? La questione resta aperta, per lui e per quasi tutti gli inglesi moderni (Yeats escluso, che ha già un posto altissimo)» (SMP, 1707); e ancora in un articolo dedicato al poeta Lorenzo Calogero: «[...] la più alta poesia (quella di visionari come Hölderlin e l'ultimo Yeats) [...]» (SMP, 2475). Non mancano valutazioni negative, tutte concernenti l'aspetto cultural-ideologico della poetica yeatsiana; in uno scritto in ricordo di Eliot, Yeats viene giudicato «quasi pazzesco (dal punto di vista ideologico)», anche se «[...] in lui la distruzione della poesia borghese poteva ancora fondarsi sul mito celtico e in un *engagement* orfico-politico assurdo fin che si vuole ma degno di ispirare grande poesia» (SMP, 2695). Altrove Montale ancora critica le 'ragioni' politico-nazionaliste della poesia di Yeats:

> Se intendiamo per poesia civile quella che celebra l'epifania o i fasti di una *civitas* o addirittura di una stirpe direi che una simile poesia debba considerarsi estinta. Parlo naturalmente dei poeti in do maggiore, restando esclusi quei lirici che tentano di resuscitare nostalgicamente un passato irrecuperabile: l'Elleno di Kavafis o il Celta di Yeats (SMP, 2926).

Ma, in definitiva, la grandezza del poeta irlandese risulta indubitabile, e in una recensione a un volume di traduzioni da W. H. Auden, leggiamo: «In William Butler Yeats – l'ultimo grande lirico che probabilmente abbia avuto il Regno Unito [sic!] – l'armamentario neo-gaelico e tutte le debolezze di un pensiero da spiritista da salotto erano sopraffatti e travolti dall'onda melodica [...]. Si poteva ammirare Yeats (come si poté ammirare D'Annunzio) senza credere nulla di quanto egli ci raccontava» (SMP, 1414). A Yeats, «benché [...] si sia gingillato troppo a lungo con una misteriosofia alla quale non credeva» (SMP, 1155), in fondo, si può perdonare «la cattiva letteratura in grazia delle [sue] cose migliori» (SMP, 1415).

Ciò che Montale apprezza di Yeats è la grande abilità e raffinatezza formale, la maestrìa versificatoria. Lo affascinano l'assoluto dominio della tecnica, l'«onda melodica», la perfetta armonia tra «idea e significato» nella produzione poetica yeatsiana che viene a porsi come esemplificazione efficace di poesia pura. Una lunga citazione aiuta a chiarire il concetto:

> Sarebbe dunque morta quella poesia pura che, largamente intesa, dovrebbe includere i nomi di Baudelaire e di Hopkins, di Yeats e di Valéry; quella poesia, teorizzata per la prima volta da Edgar Poe, che domanda

> *forte concentrazione espressiva, alto potere di trasfigurazione musicale e una totale compenetrazione dell'idea e del significato*? Non saprei né vorrei affermarlo ma è certo che in quest'ordine le grandi apparizioni poetiche sono e saranno sempre rare. é dunque legittimo che poeti di natura meno ascetica volgano a una concezione più lata ma anche più generica della poesia; e che insomma si torni a credere che è poesia *ogni composizione in versi (o quasi versi) che esprima qualcosa di intelligibile e sia condotta a regola d'arte* (SMP, 1412. Corsivi miei).

Nettamente a favore dell'irlandese è, poi, il confronto con Mallarmé e l'amatissimo Valéry: «Nelle loro poesie le forme architettoniche restano generalmente 'chiuse' ma nell'interno di quegli argini i contenuti si polverizzano (Mallarmé) o si fanno ambigui (Valéry […]). Tuttavia resta ancora possibile versare vino nuovo nei vecchi otri (Yeats)» (SMP, 2749), e l'otre yeatsiano è «rigoroso nelle sue architetture e così sottilmente preciso nell'intreccio delle sue variazioni» (SMP, 2802). La poesia di Yeats, «maestro del verso», viene dunque a configurarsi come modello mirabile della prediletta poesia dell'oggetto: «Yeats compone già dal di fuori […]. Ogni sua poesia è un oggetto» (SMP, 1155), e ciò lo rende «un poeta del tutto intraducibile» (SMP, 1805).

Giova a questo punto porsi un candido interrogativo: cosa significa per Montale tradurre? Rari e intrisi di reticente ritrosia sono i cenni al 'vile mestiere' di traduttore, al senso di un'esperienza fondamentale nella pratica poetica montaliana. Ne viene infatti appena riconosciuta la funzione di praticantato tecnico, di non programmatica «lotta per scavare un'altra dimensione nel […] pesante linguaggio polisillabico» (SMA, 1482) della nostra lingua. Un'ardua sfida, giacché

> […] tradurre è difficile, in certo senso più difficile che scrivere opere originali. Si può diventare un grande scrittore in proprio usando poche centinaia di parole; ma per tradurre occorre una vasta tastiera e una profonda conoscenza di almeno due lingue (quella *da cui* e quella *in cui* si traduce) e dei possibili scambi, delle possibili equivalenze delle due lingue in giuoco (SMP, 886).

Risulta agilmente traducibile il contenuto, facile è la «comprensione razionale» (SMP, 1092), mentre è forse impossibile rendere lo stile, la forma, il cui valore 'oggettuale', anche e soprattutto in senso psicanalitico, determina la qualità più o meno densamente significante e 'viva' di un testo (tradotto):

> Si è molto discusso in materia di "stile". Sarebbe, lo stile, l'"uomo" o la "cosa"? Nel primo caso si privilegia il contenuto dell'opera, la cosiddetta *Weltanschauung*. Ne consegue che la poesia è traducibile. La forma sarebbe un abito che può essere mutato, restando intatto il corpo, il cadavere. Nel secondo caso l'accento batte sugli oggetti rappre-

sentati e sulla loro funzione nel contesto dell'opera. Oggetto è anche il timbro, l'uso del linguaggio (SMA, 1502-03).

E dunque: «I poeti del Dolce Stil Novo, Petrarca, Shakespeare nei sonetti, i grandi poeti metafisici (o religiosi) spagnoli, inglesi e tedeschi, e ieri Hopkins, Valéry, Yeats, Benn ed altri hanno espresso idee che sono accettabili solo in "quella" forma. Di qui la scarsa traducibilità della poesia» (SMA, 1606). La sfida è tutta sul piano formale: «l'arte non è data dal contenuto, dal "soggetto", ma dal modo di trattarlo» (SMP, 1194). Così assai apprezzate sono le versioni poetiche di Giacomo Prampolini, che ricostruisce, distrugge rifacendo, evita il travestimento (SMP, 2176-77). Tradurre equivale quindi ad adattare, ricreare, a sovrapporre il traduttore al poeta tradotto trasferendo e reinventando forma e contenuto da una tradizione all'altra. In questo senso le traduzioni dai poeti anglo-americani costituiscono momenti privilegiati nella ricerca montaliana di una tecnica che permetta di trasfondere nella nostra lingua pesantemente polisillabica la stessa concentrazione espressiva della lingua inglese: una vera e propria quadratura del cerchio, e per giunta nella piena consapevolezza dell'estrema fragilità della dialettica di estraniazione e naturalizzazione insita in ogni traduzione poetica.

Montale, si è detto, considerava Yeats un poeta intraducibile; eppure è quello che, occorre ribadirlo, egli più ha tradotto, e, fra l'altro, in un arco di tempo molto ampio. La prima edizione del *Quaderno di traduzioni*, pubblicata nel 1948, contiene soltanto *L'indiano all'amata*, versione di *The Indian to His Love*[13], che risale quindi al periodo più fecondo del Montale traduttore, quello cioè, che va dal 1939 al 1948; le successive due edizioni del 1975, riportano anche *Quando tu sarai vecchia* (*When You Are Old*[14]), *Dopo un lungo silenzio* (*After Long Silence*[15]) e *Verso Bisanzio* (*Sailing to Byzantium*[16]), versioni databili con sicurezza al 1974[17].

The Indian to his Love[18]

1 The island dreams under the dawn
And great boughs drop tranquillity;
The paehens dance on a smooth lawn,
A parrot sways upon a tree,
5 Raging at his own image in the enamelled sea.

Here we will moor our lonely ship
And wander ever with woven hands,
Murmuring softly lip to lip,
Along the grass, along the sands,

10 Murmuring how far away are the unquiet lands:
How we alone of mortals are
Hid under quiet boughs apart,
While our love grows an Indian star,
15 A meteor of the burning heart,

One with the tide that gleam, the wing that gleam and dart,
The heavy boughs, the burnished dove
That moans and sighs a hundred days:
How when we die our shades will rove,
20 When eve has hushed the feathered ways,
With vapoury footsole by the water's drowsy blaze

L'indiano all'amata

L'isola sogna sotto l'alba,
dai grandi tronchi stilla la pace;
sul prato liscio danzano i pavoni,
un pappagallo dondola su un ramo
e s'infuria specchiandosi in un mare di smalto.

Ammareremo qui la barca vuota,
con le mani intrecciate errando a lungo,
bocca su bocca mormorando teneri
tra l'erbe, tra le sabbie, sussurrando

che le terre inquiete sono troppo lontane.
Come soli restiamo fra i mortali,
in disparte, celati fra le grandi ramure,
mentre dal nostro amore si esprime un astro indù,
una meteora dal bruciante cuore,

unita alla marea che luccica, alle ali che scintillano e razzano,
alle rame pesanti, alla scura colomba
che geme e che sospira cento giorni;
e come vagheranno, quando saremo morti,
le nostre ombre, la sera sui sentieri felpati
smorzando coi passi aerei il sonno abbagliante dell'acque

When you are old

1 When you are old and grey and full of sleep
And nodding by the fire, take down this book,
And slowly read, and dream of the soft look
Your eyes had once, and of their shadows deep;
5 How many loved your moments of glad grace,
And loved your beauty with love false or true,
But one man loved the pilgrim soul in you,
And loved the sorrows of your changing face;

And bending down beside the glowing bars

Quando tu sarai vecchia

Quando tu sarai vecchia, tentennante
tra fuoco e veglia prendi questo libro,
leggilo senza fretta e sogna la dolcezza
dei tuoi occhi d'un tempo e le loro ombre
Quanti hanno amato la tua dolce grazia
di allora e la bellezza di un vero o falso amore.
Ma uno solo ha amato l'anima tua pellegrina
E la tortura del tuo trascolorante volto.

Cùrvati dunque su questa tua griglia di brace

10	Murmur, a little sadly, how Love fled	e di' a te stessa a bassa voce Amore
	And paced upon the mountains overhead	ecco come tu fuggi alto sulle montagne
	And hid his face amid a crowd of stars.	e nascondi il tuo pianto in uno sciame di stelle.

	After long silence	*Dopo un lungo silenzio*
1	Speech after long silence: it is right,	Parlare dopo un lungo silenzio è cosa giusta.
	All other lovers being estranged or dead,	Perduti o morti gli altri esseri amati,
	Unfriendly lamplight hid under its shade,	nascosta nell'abat-jour l'ostile lampada
	The curtains drawn upon unfriendly night,	e calate le tende sulla nemica notte
5	That we descant and yet again descant	che si parli così tra noi e noi
	Upon the supreme theme of Art and Song:	su questo tema eccelso, l'Arte e il Canto.
	Bodily decrepitude is wisdom; young	La decrepitudine del corpo è saggia: giovani
	We loved each other and were ignorant.	ci siamo amati senza saperne nulla.

	Sailing to Byzantium	*Verso Bisanzio*
	I	I
1	That is no country for old men. The young	Qui non c'è posto per i vecchi. Giovinetti e fanciulle
	In one another's arms, birds in the trees,	Nei loro abbracci, uccelli ai loro canti,
	– Those dying generations – at their song,	Generazioni in extremis, tonfi
	The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,	Di salmoni ed il fiotto degli sgombri,
5	Fish, flesh, or fowl, commend all summer long	Tutto che vola o che si caccia o pesca
	Whatever is begotten, born, and dies	Nell'estate infinita, ciò che fu concepito
	Caught in that sensual music all neglect	O nato o morto dentro la musica dei sensi
	Monuments of unaging intellect.	Non cura i monumenti dell'eterno intelletto.
	II	II
	An aged man is but a paltry thing,	L'uomo invecchiato non è che uno straccio
10	A tattered coat upon a stick, unless	Una logora veste su uno stecco
	Soul clap its hands and sing, and louder sing	Se non esulta l'anima e non batte le mani
	For every tatter in its mortal dress,	A ogni sussulto del suo mortale abito.
	Nor is there singing school but studying	Non qui scuola di canto ma lo studio
	Monuments of its own magnificence;	Di monuenti d'alta magnitudine;
15	And therefore I have sailed the seas and come	Ed è perciò che a vele alzate sono
	To the holy city of Byzantium	Giunto alla città santa di Bisanzio.
	III	III
	O sages standing in God's holy fire	O voi saggi innalzati nel sacro fuoco
	As in the gold mosaic of a wall,	Come su un muro l'oro di un mosaico
	Come from the holy fire, perne in a gyre,	Dal perno di un vorticoso fuoco uscite
20	And be the singing-masters of my soul.	E siate del mio cuore i maestri di canto.
	Consume my heart away; sick with desire	Consumate il mio cuore stanco dal desiderio

	And fastened to a dying animal	Ma incollato alla bestia che muore
	It knows not what it is; and gather me	Non sa nulla di sé; e voi raccoglietemi
	Into the artifice of eternity.	Nel supremo artifizio dell'eterno.
	IV	IV
25	Once out of nature I shall never take	Quando non sarà più materia di natura
	My bodily form from any natural thing,	Non prenderò una forma corporale,
	But such a form as Grecian goldsmith make	A nulla che sia della natura, ma
		A quanto hanno saputo fare gli orafi greci
	Of hammered gold and gold enamelling	D'oro battuto e smalti per tener desti
	To keep a drowsy Emperor awake;	Gli sbadigli di qualche imperatore;
30	Or set upon a golden bough to sing	E sarà che deposto su un ramo d'oro io canti
	To lords and ladies of Byzantium	Ai signori e alle dame di Bisanzio
	Of what is past, or passing, or to come	Ciò che fu, ciò che è o sta per essere.

Questa lunga 'fedeltà' al poeta irlandese si giustifica dunque con la comune, specialissima attenzione alla forma poetica e con l'ammirazione di Montale per la perfetta musicalità del verso yeatsiano – sappiamo come il ligure postulasse una poesia che fosse «compromesso tra suono e significato» (SMP, 619), totale coincidenza tra «forma e sostanza» (SMP, 586) –, anche se tra i motivi di simpatia per Yeats si può anche rintracciare una condivisa scelta tematica (costante in Yeats, più tarda in Montale), vale a dire l'insistita ricorrenza del motivo della vecchiaia, che compare in tre delle quattro poesie tradotte (e forse le coinvolge tutte e quattro, se consideriamo *An Indian to his Love* come versione 'giovanile' di *Sailing to Byzantium*[19], giacché nella seconda compaiono immagini, temi e persino un tessuto lessicale assai vicini a quelli della prima). Forse non andrà trascurata neppure una particolare convergenza biografica, quella che vede i due Nobel condividere l'esperienza politica 'parlamentare' da senatore.

Va subito osservato che, in consonanza con le istanze teoriche sopra citate, le versioni montaliane risultano essere entità poetiche alquanto autonome dagli originali: si tratta di 'riscritture', 'adattamenti' e non di traduzioni in cui prevalga il dettato della letteralità; Montale stesso includeva il suo nome tra quelli dei «traduttori e rifacitori genialmente infedeli» (SMP, 887). In un generale rispetto del testo di partenza, la trasposizione montaliana da un codice linguistico e da una tradizione poetica all'altra si colora di forti sfumature idiosincratiche, attente tuttavia alla diversità dei vari contesti – culturali, fonico-ritmici, simbolici – dei testi stranieri. Forse rispetto alle altre traduzioni di Montale, in quelle da Yeats maggiore è «l'indice di rifrazione rispetto all'originale»[20]. La caratteristica che in queste traduzioni immediatamente si osserva è la tutto sommato sostanziale fedeltà alla forma. Le quattro traduzioni rispettano la scelta stilistica yeatsiana, anche se in alcuni casi è evidente un significativo distacco dal testo inglese, come accade, ad esempio, in *L'indiano all'amata*, in cui l'unione delle due strofe finali sortisce un'efficace compressione del già denso simbolismo e dell'*imagery* della poesia, grazie anche a una modificazione, o meglio, a una semplificazione della punteggiatura – altro fondamentale tratto delle versioni montaliane –; oppure in *Verso Bisanzio*, dove la quarta e ultima strofa si 'allunga' in nove versi, rispetto agli otto delle precedenti. Questa scelta è evidentemente determinata da un'amplificazione dei primi tre, sempre in IV strofa, dovuta alla necessità sentita da

Montale di rendere chiaro il senso evitando il più possibile le ripetizioni presenti nel testo inglese («nature» e «natural», che divengono entrambi «natura»; «form» e «form», il primo reso con «forma», il secondo sostituito dalla locuzione pronominale «a quanto»; «gold» e «gold», variato in «oro» e «smalti»).

Altro importante procedimento montaliano è l'adozione di un diverso tipo di versificazione, a cui si collega l'abolizione delle rime a fine verso, in un tentativo di ricreazione e aggiornamento del ritmo e della musicalità che vengono ottenuti attraverso un uso sapiente, e più 'moderno' all'orecchio italiano, di ritorni fonici, rime interne, assonanze, allitterazioni. Così in *Quando tu sarai vecchia*[21] l'«onda melodica», forse monocorde, del componimento yeatsiano riceve una notevole revisione e rivitalizzazione ritmica a motivo della sostituzione del pentametro con un sistema basato sulla variazione versale (endecasillabi [E] e doppi settenari [DS]), di tipo quasi-madrigalesco, come osserviamo sin dalla prima quartina:

> Quando tu sarai vecchia, tentennante E
> tra fuoco e veglia prendi questo libro, E
> leggilo senza fretta e sogna la dolcezza DS
> dei tuoi occhi d'un tempo e le loro ombre. E

Qui è da notare anche la recursività del suono /e/ɛ/ e un altrettanto frequente utilizzo del suono /o/ɔ/, che conferiscono ai versi una musicalità assai più vivace dell'originale. Nella stessa versione si noti altresì il gioco fonico /l/ /t/ /o/ /r/ del verso 8: «e LA tortura deL tuo trascoLorante voLto», che prosegue in parte nel verso successivo con /r/ /u/: «Cùrvati dunque su questa tua griglia di brace», grazie al quale si recuperano le allitterazioni presenti nel testo di partenza («a**n**d **ben**di**n**g dow**n** **b**eside the glowi**n**g **b**ars»). La stessa cosa accade in *L'indiano all'amata* dove si supplisce all'assenza di rime in clausola con un'elaborata griglia di assonanze; nella prima strofa ad esempio:

> L'**is**o**l**a sogna sotto **l'**a**l**ba,
> dai grandi tronchi st**ill**a **l**a pace;
> sul prato **li**scio danzano i pavoni,
> un pappaga**ll**o dondo**l**a su un ramo
> e s'infuria specchiandosi in un mare di sma**l**to.

Anche in *Dopo un lungo silenzio* e in *Verso Bisanzio* assistiamo alla tipica variazione da pentametro giambico a endecasillabo, con abolizione delle rime sostituite da una serie di assonanze e allitterazioni: nella prima: «[…] Perduti *o m*orti gli altri esseri *am*ati / **n**ascosta **n**ell'abat-jour l'ostile lampada / e calate le te**n**de sulla **n***em*ica **n**otte»; della seconda mi limito a citare la prima strofa:

> Qui non c'è posto per i vecchi. Giovinetti e fanciulle
> Nei loro abbracci, uccelli ai loro canti,

Generazioni in extremis, tonfi
Di salmoni ed il fiotto degli sgombri,
Tutto che vola o che si caccia o pesca
Nell'estate infinita, ciò che fu concepito
O nato o morto dentro la musica dei sensi
Non cura tra i monumenti dell'eterno intelletto.

Nella quale viene mantenuta e potenziata la rete assonante del testo yeatsiano fondata sull'iterazione dei suoni /n/ e /m/, che compensa anche la mancanza di rime in uscita di verso.

Il ritmo degli originali, fondato sul preponderante monosillabismo dell'inglese, viene ricreato da Montale utilizzando quanto più possibile vocaboli monosillabi o bisillabi[22] (si veda in *Verso Bisanzio* il verso I,5: «Tutto che vola o che si caccia o pesca»), ma soprattutto tramite l'impiego frequente dell'*enjambement* (*) e di parole sdrucciole, *escamotages* stilistici attraverso i quali il ritmo acquista sveltezza, come avviene, ad esempio nella seconda strofa di *Verso Bisanzio*:

L'uomo invecchiato non è che uno straccio,
Una logora veste su uno stecco
Se non esulta l'anima e non batte le mani
A ogni sussulto del suo mortale abito.
Non qui scuola di canto ma lo studio *
Di monumenti d'alta magnitudine;
Ed è perciò che a vele alzate sono *
Giunto alla città santa di Bisanzio.

Per velocizzare il ritmo versale, Montale tende a concentrare e a eliminare a livello del lessico ciò che ritiene sia di ostacolo alla musicalità del testo tradotto. Prendiamo l'incipit di *Quando sarai vecchia*: «When you are old and grey and full of sleep, / And nodding by the fire, take down this book: / [...]» diviene «Quando tu sarai vecchia, tentennante / tra fuoco e veglia prendi questo libro, / [...]». L'obliterazione di «grey» e l'abbandono dell'andamento paratattico rendono il ritmo più incalzante, ma in questo esempio sono da notare ancora l'*enjambement* grazie al quale viene a rafforzarsi l'idea di «attesa» e «indecisione»[23] contenuta in «tentennante», nonché il consolidamento semantico dell'immagine evocata, ottenuto attraverso la trasformazione di «full of sleep» in «veglia» – termine che in Montale ricorre di frequente a indicare quella situazione in cui «l'uomo, sospeso tra notte e giorno, tra chiaro e scuro [...] ritrova, per un istante, il suo tempo perduto»[24] –, sovrapponendo efficacemente, in questo modo, l'idea del sogno a quella originaria del sonno. È questo un caso in cui alla cancellazione viene ad affiancarsi un'elaborazione che svela soprattutto il grado di metabolizzazione del testo di partenza, ormai 'ricreato' secondo una 'grammatica poetica' riconoscibilmente montaliana. A questa 'grammatica' appartiene tutta una serie di presenze lessicali marcate come «fel-

pati» «ramure», e «amarreremo» che compaiono in *L'indiano all'amata*, o i «tonfi» in *Verso Bisanzio*[25].

Sempre, e soprattutto sul piano del lessico, alla ripetizione Montale preferisce la variazione, alla quale spesso si accompagna una sensibile tendenza all'assorbimento, alla compressione. Si vedano ad esempio i vv. 3-5 di *After long silence*: «Unfriendly lamplight hid under its shade / The curtains drawn upon unfriendly night, / That we descant and yet again descant […]», che in *Dopo un lungo silenzio* divengono: «nascosta nell'abat-jour l'ostile lampada / e calate le tende sulla nemica notte / che si parli così tra noi e noi […]». L'aggettivo «unfriendly» non viene ripetuto e ne viene data una variante sinonimica; il secondo «descant» scompare, ma la reiterazione viene recuperata con i due pronomi a fine verso. In *Verso Bisanzio* (II,1), «a paltry thing» = «una cosa miserevole» dell'originale, viene efficacemente condensato nell'espressione «uno straccio», mentre più avanti (IV, 5), per evitare la ripetizione del sostantivo «oro», già presente nell'espressione «d'oro battuto» del verso tradotto, Montale rende «gold enamelling» = «sfoglia d'oro» con «smalti».

Altra idiosincrasia montaliana è l'avversione per gli avverbi di modo che, per ragioni di ritmo e metro, vengono sostituiti con locuzioni o aggettivi: si vedano, ad esempio, in *Quando tu sarai vecchia*, lo yeatsiano «And slowly read» che si trasforma in «leggilo senza fretta» (v. 3), e «Murmur, a little sadly» che diventa «e di' a te stessa a bassa voce» (v. 10); oppure il verso 8 di *The Indian to His Love*, «Murmuring softly lip to lip», che Montale traduce con il suggestivo e ritmicamente efficacissimo «bocca su bocca mormorando teneri».

Da quanto esposto emerge chiaramente che le versioni yeatsiane di Montale vengono a configurarsi come 'oggetti' indipendenti dalla fonte, rifacimenti personalissimi che si fondano, tuttavia, su un generale rispetto 'filologico' per l'originale e la sua musica[26]. Scrive Piero Bigongiari: «[…] la traduzione montaliana conserva tutta la sua originalità e il suo proclamarsi una scoperta»; il modo di tradurre di Montale «è uno scatto, un *éclat* che conserva qualcosa del mondo poetico montaliano, e che d'altronde si rapprende in questo oggetto fuori di quel mondo quale è appunto un testo di poesia da far proprio»[27]. Montale aggiorna e rivitalizza il testo, innestandovi aspetti del proprio mondo poetico, assimilando a un tempo la lezione dei «maestri di canto»[28].

E allora, da ultimo, resta da considerare cosa, oltre a quanto si è già individuato (perfetta musicalità della poesia, compenetrazione tra contenuto e forma, fascinazione tematica per il motivo della vecchiaia, convergenze biografiche, ecc.) è possibile considerare suggestione yeatsiana su Montale. Sono d'accordo con Oreste Macrì quando afferma che Yeats «ha influito con la sua Bisanzio mitica e col suo esoterismo, insieme con Hopkins, su un certo bizantinismo veneziano di alcune poesie […] nonché sul generale visionarismo insieme con Hölderlin»[29]. Aggiungerei peraltro – e senza tema di esagerazione – che attraverso Yeats (ed Eliot, non dimentichiamolo) Montale si appropria della lezione del Modernismo

angloamericano (grazie alla quale rilegge anche con nuovi occhi Dante e l'esempio stilnovistico), 'provincializza' e aggiorna la sua poetica «girando le spalle a Carducci e D'Annunzio»[30] e alla tradizione italiana precedente, inaugurando una nuova stagione per la nostra poesia, nella quale «other echoes / (will) inhabit the garden»[31].

1.2 Crepuscoli isolani

Fu Eugenio Montale a 'scoprire' Lucio Piccolo. Tutto scaturì da un plico dall'affrancatura insufficiente contenente un libriccino intitolato *9 liriche*, inviato al futuro Nobel dal poeta di Capo d'Orlando. Delle poesie del siciliano lo colpì l'«afflato», il «*raptus*» che gli ricordava Dino Campana; in Piccolo, secondo Montale, «il lessico è spesso ricercato, ma la parola ha poco peso, l'armonia è quella di un moderno compositore politonale»[32]; evidenti poi le ascendenze dannunziane, efficacemente permutate in «linguaggio scarnito, macerato»[33]. Ciò che lo attrae è però soprattutto il ravvisamento in quelle liriche della sua stessa presenza[34], tanto che decide immediatamente di far invitare Piccolo al convegno di San Pellegrino del luglio 1954, organizzato da Giuseppe Ravegnani per proporre un confronto tra 'vecchi' e 'giovani' poeti. L'incontro tra i due costituì una vera sorpresa, giacché il 'giovane' poeta Lucio Piccolo – nato nel 1901 – risultò essere quasi coetaneo del suo 'vecchio' mentore. Scrive Montale:

> Mi trovavo davanti al barone Lucio Piccolo di Calanovella, scrittore finora inedito, sì, ma anche musicista completo, studioso di filosofia che può leggere Husserl e Wittgenstein nei testi originali, grecista agguerrito, conoscitore di tutta la poesia europea vecchia e nuova, lettore, per esempio, di Gerard Manley Hopkins e di Yeats, di cui condivide le inclinazioni esoteriche […] un *clerc* così dotto e consapevole che […] ha letto *tous les livres* nella solitudine delle sue terre di Capo d'Orlando [… un] uomo sempre in fuga per certi versi affine a Carlo Emilio Gadda, un uomo che la crisi del nostro tempo ha buttato fuori dal tempo[35].

Pur condividendo senza riserve le osservazioni di Montale, tra i nomi ricordati ritengo sia proprio quello del poeta irlandese ad offrire maggiori e proficue occasioni di confronto.

L'interesse per Yeats sorse in Piccolo assai presto[36]. In una lettera al fratello Casimiro datata 21 marzo 1919, Lucio si diffonde sui propri interessi esoterici, citando la Confraternita dei Rosa Croce (alla quale anche Yeats fu legato per il tramite della Golden Dawn, società segreta cabalistica e rosacrociana di cui fu membro attivo sin dal 1890) e, commentando un suo simbolico disegno posto in testa alla missiva, scrive:

> […] rappresenta una croce circondata da una corona di rose, simbolizzante al solito l'Infinito. È l'antico emblema di Father Christian Rosencruz, o meglio, essendo egli stato tedesco, Rosenkreuz – capo della

> setta magica degli Alchimisti del Mistero universale. Una delle Marotte del vecchio Butler, al quale probabilmente scriverò questa sera[37].

In un'altra lettera al fratello datata 31 marzo 1919, Lucio si definisce «discepolo di W. B. Yeats» ed elenca una nutrita serie di testi dell'irlandese letti in originale[38]. L'interesse per le religioni orientali, la magia e l'esoterismo spinsero Piccolo a scrivere davvero al «vecchio Butler». Sfortunatamente non sono finora emerse le missive del siciliano al «sommo poeta»[39], esistono invece tre lettere di Yeats in risposta alle richieste di Piccolo. Nella prima, autografa, con l'intestazione «18, Woburn Buildings / W. C.» cassata e sostituita da «4 Broad St, / Oxford», con data 31 dicembre (l'anno non è indicato, ma si tratta con certezza del 1919, poiché Yeats fa riferimento a un suo prossimo *tour* di conferenze in America, che sarebbe durato fino all'aprile-maggio successivo, ed effettivamente avvenuto nel 1920), Yeats ringrazia Piccolo di una sua lettera del 29 ottobre, invitandolo cortesemente («if your questions will last so long») a riscrivergli, dopo la parentesi americana, al suo indirizzo irlandese. E Piccolo, evidentemente, fu invero sollecito, dal momento che la seconda lettera di Yeats (dettata, su carta intestata «4, Broad Street, / Oxford») è datata 14 settembre 1920. Eccone il testo:

> Dear Sir,
>
> You ask me what I mean by the "condition of fire" in "Per Amica", / I have taken the term from the writings of the Platonist Henry More / and it refers to the putting on of the /Celestial or Fiery Body. The Soul after / Death, as he describes it, is for a long / time in an Airy Body; that is to say / in a condition resembling the Catholic / Purgatory. When it puts on the Fiery / body it enters upon a state of blessedness / or rest.
>
> yours faithfully
>
> WBYeats[40]

Nell'ultima, scritta da Dublino («82, Merrion Square») e datata 4 maggio 1924, Yeats risponde a una richiesta di notizie sulla pubblicazione di *A Vision*, che avverrà nel 1925, invitando Piccolo a disinteressarsene, definendola un'opera di «mystical philosophy».

Le due ultime lettere testimoniano quanto profondo fosse l'interesse di Piccolo per le teorie esoterico-spiritualistiche di Yeats e giustificano la forte presenza di analoghe tematiche nella produzione piccoliana. Per cercare di dimostrare questo sostanziale influsso conviene utilizzare a tutta prima la poesia *La torre*[41], che sin dal titolo rimanda all'omonima raccolta yeatsiana (*The Tower*, 1928) ed è densa di riferimenti a un sistema simbolico che Piccolo pare condividere col poeta irlandese. Innanzitutto la stessa torre, che in entrambi è simbolo pervasivo dell'individualità dell'artista, di un'idea elitaria della poesia, di una mente solitaria che medita sul caos di cui il mondo è preda. Forte è la tensione ascensionale (che ritroviamo,

ad esempio, anche se in un contesto di più intenso spiritualismo, in *Guida per salire al monte*[42], poesia posta in apertura di *Plumelia* [1967], e in *Si dice che il silenzio era fuggito*[43], nella raccolta postuma *Il raggio verde*), rafforzata con vigore dalla presenza di un altro elemento simbolico comune ai due poeti: la scala, con la quale in Piccolo «salire / si può senza soste fin alle / nuvole, al cielo cristallino», che è presente in Yeats come «winding stair»[44], il cui movimento a spirale, recuperato da Piccolo poco più avanti nell'immagine delle «fughe in vortici di faville», sta in ambedue le poesie a indicare un'ascesa spirituale. Il movimento ascensionale-elicoidale è preponderante anche in *Gioco a nascondere*[45]; il vagabondaggio crepuscolare per le stanze della casa avita con cui si apre l'omonima raccolta, inizia con un'immagine che rimanda alla concezione ciclica yeatsiana del moto della storia: «Quando comincia, quando finisce / il gioco non sappiamo mai, forse / era giorno […] ma solo che dentro/ o fuori è poco diverso, / […] tra i vapori del giorno / sommerso e cascame di luna; /», e prosegue con fughe «per le rampe di scaloni» dove «girano, tornano i viali / su fondi di tempi sospesi / fra sogno e memoria; / oscillare / elastico tra due piatti / di bilancia, uno verso le radici / del buio: le cantine, l'altro / in alto, in alto, […]» tra «mobili ellissi» e «aeree spirali», e la casa «immenso giroscopio» si «aggroviglia, / poi d'improvviso si distende […]». Chiarissima appare la suggestione yeatsiana dei cicli del tempo in spirali intersecantesi e corrispondenti alle fasi lunari esposta in *A Vision*[46], di cui Piccolo si appropria applicandola al suo mondo isolano; interessante a questo proposito ci pare un brano di un'intervista concessa a Vanni Ronsisvalle, nella quale il poeta siciliano risponde a una domanda sulla dissoluzione delle «grandi famiglie»:

> Avveniva per le leggi fatali della storia […] che corrispondono a delle leggi cosmiche […] sono dei cicli inevitabili […] non fanno che seguire una stessa curva, una stessa necessità di carattere cosmico […] Questi sistemi vanno sentiti […] come una sorta di gioco di cerchi concentrici i quali si muovono a loro volta riproducendo piccole linee del cerchio e ancora cerchi più grandi[47].

L'inconciliabile conflittualità tra un passato memorabile e un confuso e violento presente degno d'oblio, tra epoche e classi, il senso della scomparsa di un mondo che solo l'ispirazione esoterica e la dimensione onirica riescono a far rivivere, sono anch'essi di chiara derivazione yeatsiana. Si pensi, ad esempio, ancora, alla potente rievocazione della nobiltà e della grandezza di un'età che viene contrapposta al disordine contemporaneo di *Meditations in Time of Civil War*[48], nella raccolta *The Tower*, e la si confronti con la suggestiva narrazione-fantasia piccoliana di *L'esequie della luna*[49], il cui tema è la caduta della luna, la distruzione, la frantumazione, l'estinguersi di un mondo antico ormai irricreabile, che l'autore considera come un «canto estremamente nostalgico verso la Palermo di quando ero bambino […] quella Palermo che avevo vissuto di cui non rimangono che riflessi, ombre. Il quale fatto coincide pure con

la crisi della nostra epoca»[50]. E la luna è, di nuovo, un simbolo che accumuna i due poeti, in entrambi evidentemente legato alla ciclicità della storia e del tempo, ma anche emblema del mistero, del rinnovamento, immagine dell'«immortal world of fulfilment in love, art and imagination»[51], che appare assai di frequente anche in Piccolo[52]. Ancora riconducibile al sistema yeatsiano di *A Vision* ci pare un 'viluppo' di versi ed immagini da *La notte:*

> Riverberi d'echi, frantumi, memorie insaziate,
> riflusso di vita svanita che trabocca
> dall'urna del Tempo, la nemica clessidra che spezza,
> è bocca d'aria che cerca bacio, ira,
> è mano di vento che vuole carezza[53]

in cui il tema dell'ininterrotto fluire del tempo e del disagio del presente si sposa con una potente carica visionaria.

Tra gli altri simboli ricorrenti in Piccolo, genericamente ascrivibili all'esperienza poetica simbolista, ma più in particolare all'esempio di Yeats, v'è pure la rosa, presente in *Oratorio di Valverde* e in *La torre*, ma anche in alcune poesia di *La seta*, con una valenza elusiva che spazia dalla concezione barocca di simbolo dell'amore e della rinascita, alla romantico-preraffaellita di eterna bellezza, a quella alchemica dell'opposizione dualistica rosa rossa-rosa bianca, financo a quella rosacrociana di simbolo d'unità nella sua complessa essenza[54]. Anche in *Plumelia*, sono densi i riferimenti a un sistema simbolico-cabalistico, che emergono fin dal numero dei componimenti contenuti nel volumetto: 9 – come le liriche del libriccino spedito a Montale –, numero perfettissimo, la cui essenza 'circolare' (fine ed inizio di un ciclo) rimanda senz'altro alla simbologia della spirale e dei cicli del tempo di cui si è detto.

Quella di Piccolo è poesia che privilegia l'oscurità e l'ombra. In *Gioco a nascondere* e soprattutto in *Plumelia* domina la dimensione crepuscolare. È lo stesso Piccolo a fornirne giustificazione:

> [...] questa mia predilezione per l'oscurità, per la penombra, non è come potrebbe sembrare un atteggiamento esteriore, risponde di un'esigenza interna comune a noi siciliani, credo, quasi a contrasto della troppa luce che ci circonda: rifugiarci nell'oscurità di noi stessi e ritrovare quanto abbiamo perduto, esorcizzare il tempo, la morte[55]

e a confessare poi l'ispirazione yeatsiana ed esoterica di quello che si potrebbe chiamare il suo 'crepuscolarismo siciliano', al quale – ovviamente – la comune dimensione insulare del contesto biografico e paesaggistico non è certo estranea:

> Tutta l'opera di Yeats è permeata del senso del sovrannaturale; capisco che lì è questione di pura razza, perché in Irlanda... le leggende le

vivono veramente, quelle che ora si chiamano leggende, ma che sono poi … per me sono delle realtà … Io l'ho provato molto questo, sin da ragazzo, ero molto vicino … insomma mi interessavo molto della parte crepuscolare della psiche come poi è stato detto da qualcuno, «Celtic Twilight». Io non avevo il tramonto celtico, ma avevo il tramonto siciliano. Debbo dire che volevo crearmi, insistevo sopra una Sicilia, così, molto attaccata alle tradizioni, alle tradizioni esoteriche, a tutto questo mondo …[56].

E l'interesse per il mondo magico e leggendario dello Yeats dei racconti di fate e spettri[57] è testimoniato dalle *nuances* favolistiche presenti in *L'esequie della luna*, in cui compaiono «apparizioni irreali»[58] e incontri con ombre, come pure in *L'orologiaio prodigioso, La bussola* e *L'eclisse nella stanza*[59], tre brevi prose in cui elementi tipici della favola – castelli, viaggi immaginari, oggetti che prendono vita ecc. – si confondono con le atmosfere misteriche e visionarie tipiche del siciliano. A ulteriore testimonianza della vocazione crepuscolare di Piccolo, si sappia che le succitate due ultime prove narrative avrebbero dovuto essere inserite in un'opera di più ampio respiro intitolata *Teoria delle ombre*, una delle cui parti, peraltro, intitolata *Il libro*, s'incentra su una raccolta di 'trovature', ovverosia di leggende contadine e popolari intorno a un tesoro nascosto, il che rimanda sorprendentemente alle storie dei leprecani irlandesi e delle loro pentole dell'oro, e fa fede, così, dell'importanza per entrambi i poeti del mondo e della cultura contadina e popolare[60].

Come Yeats, ma anche come Montale, lo si è visto[61], anche Piccolo, dunque, privilegia il momento dagli indistinti confini tra luce e oscurità, tra la veglia e il sonno (scrive l'irlandese: «[…] the moment when we are both asleep and awake, which is the one moment of creation […] that state of perhaps real trance, in which the mind liberated from the pressure of the will is unfolded in symbols»[62]), che diviene situazione temporale favorita, in cui il poeta si abbandona al mistero della soglia, del limine tra luce lunare e solare, appropriandosi delle visioni, dei simboli e dell'impulso creativo[63] che quell'abbandono, quell'istante di contatto con uno stato più profondo della coscienza suscitano, e che vengono recuperati attraverso la memoria. Anche in questo caso Piccolo – e fors'anche Montale – s'ispira alla teoria yeatsiana della «Grande Memoria» («Whatever the passions of man have gathered about, becomes a symbol in the Great Memory, and in the hands of him who has the secret […] the symbols are of all kind, for everything in heaven or earth has its association, momentous or trivial in the Great Memory […]»[64]); infatti, per Piccolo:

I giorni seguono i giorni
ognuno con la sua storia
di musica e tinte. Non vengono
i giorni da profondità d'aria
ma da un'immensità di memoria[65]

un'immensità di memoria che costituisce la vita stessa, e quindi l'essenza, della poesia:

> […] veramente la poesia, la vita, è memoria: noi viviamo di memoria. Del resto gli intelligentissimi greci non avevano stabilito che la madre delle Muse era la memoria? Mnemosine … Memoria che ad un mezzo occultista come sono io può avere anche dei sensi verso la memoria ancestrale […][66].

L'interesse di Piccolo per Yeats è dunque assai profondo; la presenza dell'irlandese nella non vasta opera del siciliano è dichiarata e fortemente pervasiva. Seppur reinscritta in un *milieu* sempre isolano e ancestrale, ma necessariamente diverso, l'esperienza poetica piccoliana condivide tuttavia con quella di Yeats un legame con un mondo e una cultura popolare «sulla soglia della propria scomparsa»[67], ma anche una concezione aristocratica e iniziatica della creazione artistica. Grazie alla lezione di Yeats il poeta siciliano si sintonizza «con le linee più moderne della ricerca letteraria europea degli anni Venti e Trenta»[68] privilegiando l'esempio anglofono, e vi innesta la sua tradizione, producendo una poesia potente, un'alchemico vortice di simboli, visioni e tracce onirico-esoteriche, che ha come *humus* sostanziante il provinciale «oriente siciliano»[69].

Diverso il discorso per Montale. In una delle sezioni di *Fuori di casa* (1969), descrizione di un suo viaggio aereo in America fatto nel 1950 per l'inaugurazione del primo servizio regolare tra Roma e New York, lo scrittore si lamenta per la prevista prossima abolizione di uno scalo su quella rotta, e commenta: «Cosa ottima per gli uomini d'affari, non però per i viaggiatori sentimentali. Penso a me stesso, che quando sarò interrogato: "Conosci l'Irlanda? Sei giunto fino a Terranova?" potrò rispondere con finta indifferenza: "Non troppo bene; ci sono stato un paio di volte solo... Già, le colline di Limerick hanno un verde delizioso…". E potrò mentire tranquillamente dicendo la verità»[70]. In Montale la presenza yeatsiana risulta decisa, ma non palese: il poeta sembra guardare a Yeats come alle colline di Limerick, con ammirazione e reticenza, dall'alto, da una distanza che permette un'osservazione completa, ma anche distacco e autonomia.

Esempi emblematici di una penetrazione anomala rispetto al contesto europeo e di un'appropriazione altrettanto singolare, nella loro eccezionalità Montale e Piccolo testimoniano la circoscritta ma tangibile presenza del poeta irlandese nella nostra cultura letteraria, la cui scarsa 'visibilità' e riconoscibilità viene compensata dalla qualità e dal peso specifico di quest'influsso: non sarà, a questo punto, senza giustificazione affermare che in entrambi i casi si tratta di una presenza che ha non poco contribuito al grande rigoglio di due straordinarie personalità poetiche del nostro Novecento.

2. Passione o esercizio? Solmi e Giudici traduttori di Yeats

Se, per spessore e pervasività dell'influenza/suggestione yeatsiana, Montale e Piccolo rappresentano i nomi più significativi tra i poeti italiani, anche altre due personalità sono senza dubbio da non trascurare quanto alla presenza di Yeats nell'universo poetico italiano di questo secolo: Sergio Solmi e Giovanni Giudici.

2.1 «La 'traduzione' esiste»

Poeta definito di «secondo grado»[71], «assoluto minore»[72] del Novecento italiano, Sergio Solmi fu in realtà scrittore polimorfo di grande talento, «sterminatamente dotto e curioso»[73], traduttore «mirabile»[74], autore di acuti saggi su scrittori italiani[75] – eccellenti i suoi studi su Leopardi, poeta prediletto – e stranieri, in particolare francesi – fondamentali i saggi su Montaigne, Rimbaud e Alain[76] – eppure defilato e (apparentemente) marginale. Autore di un *corpus* poetico scarno, Solmi è poeta di difficile classificazione. Così, in terza persona, lui stesso parla della sua poesia:

> La poesia di Solmi ha avuto il destino di una situazione appartata e solitaria, spesso fraintesa dalla critica [...] Estranea alle poetiche crepuscolari, come più tardi, a quelle dell'ermetismo, per intendere la poesia di Solmi bisogna piuttosto rifarsi agli anni del primo dopoguerra, allorché, dopo i primi incerti tentativi giovanili, il poeta incominciò a riconoscersi. Erano gli anni in cui, sull'orizzonte europeo, culminava la grazia di *Charmes*. Cocteau scriveva *Plain-chant* Picasso dipingeva le sue bagnanti e disegnava i figurini di *Parade*, mentre in Italia si era andato delineando, da "Lirica" a "La Ronda", un tipo di poesia critica e autocritica, e "Valori Plastici" affermava la pittura metafisica. Di qui la dimensione "neoclassica" della poesia di Solmi, la quale, quasi ignorando la più recente tradizione di D'Annunzio e Pascoli, ambisce a riallacciarsi idealmente alla grande lezione leopardiana [...] E a quella dimensione Solmi mai rinunciò, anche trattando, marginalmente il verso libero e il poemetto in prosa. Essa è stata definita come un "classicismo novecentesco" (non per nulla il giovane Solmi dedicò saggi a Valéry e ad Alain) dove il rigore autocritico è chiamato a mettere a fuoco, intensificandola, l'emozione, e in pari tempo a raggelarla a mezzo di un distacco formale, che, nelle cose più recenti, sfuma talvolta nell'ironia[77].

È evidente in questa auto-presentazione la coscienza della propria originalità come è pure chiara la matrice 'europea' del suo fare poetico. E tuttavia, è sempre lo stesso Solmi a confessarlo, non è neppure possibile scindere la sua produzione dal «flusso poetico novecentesco, per confinarla ad un compiaciuto arcaismo»[78]. Così, infatti, prosegue:

> Da tempo la critica ha notato i suoi rapporti, oltre che col rondismo, col primo Montale [...], nonché sebbene più indiretti, con Saba: per

> quanto un orecchio esercitato [...] non possa che avvertire la differenza intercorrente fra il classicismo *primaire* di Saba [...] e quello di Solmi, denotante, invece la macerazione autocritica; mentre difetta pure a quest'ultimo l'elemento intimista [...][79].

È chiara la consapevolezza di occupare una posizione peculiare e solitaria:

> Né la poesia di Solmi si è arrestata alla sua prima fase, esprimente una sorta di incidentale autobiografismo universalizzante, ma ha continuato a svilupparsi nel senso generale della poesia del secondo dopoguerra, caratterizzata da una massicia ingestione prosastica. Per Solmi, che anche in questo fa caso a sé, si è trattato di una naturale assunzione a poesia dei modi e delle forme della sua prosa saggistica, già in origine ricca di elementi lirici e di colore. Nella nuova poesia di Solmi, a parte le riuscite puntuali di singoli momenti poetici – idillici o ironici, svagati o epigrafici –, può ricercarsi un filo conduttore in un graduale allargamento di orizzonti, in una assunzione sempre più vasta e distante di prospettive sulla vita, sul mondo e sul tempo attorniante, fino ad una prospezione metafisica della pura, indeterminata estensione, ai limiti dell'impensabile trascendenza[80].

«Distante», scrive Solmi. Ebbene, l'aggettivo descrive e riassume con chiarezza l'essenza della poetica solmiana. Solmi funge da mediatore tra la nuova poesia e la tradizione, 'creando' una cifra stilistica del tutto idiosincratica. Innanzitutto è da sottolineare l'autonomia dall'esempio dell'ermetismo che, pur riconosciuto come stimolo creativo, viene decisamente posto 'a distanza'. E anche dalle tumultuose esperienze avanguardistiche e futuristiche, attraverso le quali aveva originariamente cercato di esprimersi[81]. Fedeltà poi, alla lezione leopardiana, per la volontà di non abbandonare la disposizione logica del discorso poetico. Così, per Solmi, «il rispetto, o meglio la presenza, della tradizione, non esclude, anzi per contrasto esige, la più assoluta modernità», poiché «il poeta è tenuto in ogni senso a situarsi, bene o male, all'altezza del suo tempo, sotto pena di racchiudersi in un inerte vagheggiamento del passato»[82]. E infatti i temi della poesia di Solmi (che, pur avendo iniziato a scrivere subito dopo la prima guerra mondiale, esordì editorialmente nel 1930 e produsse poesia fino agli inizi degli anni Settanta[83]), sono impregnati delle esperienze che hanno contraddistinto il suo tempo, un periodo di conflitti e profondo pessimismo esistenziale. Nella produzione poetica solmiana emerge soprattuto l'aspetto mentalistico e razionale: le prime prove poetiche testimoniano una reticenza emotiva che col tempo si aprirà all'interesse per la storia contemporanea, ignorata dagli ermetici, per giungere fino alle meditazioni sull'esplorazione del cosmo da parte dell'uomo. Come osserva Giovanni Pacchiano, a partire dagli anni Trenta, la poesia di Solmi si struttura su due piani: «quello del passato, fantasticato, mitico, ma, assieme, bruciante e doloroso; l'altro, quello del presente, svuotato dal fascino della memoria, ma legato a

una nuova nozione: la percezione della necessità dell'esistere, che in Solmi passa attraverso la sofferenza, la disperazione, ma trova un sollievo nel momento liberatorio della poesia»[84]. Successivamente, nella produzione del secondo dopoguerra, su questi stessi temi si innesta una nuova idea, quella della percezione diretta ma 'distante' della realtà il poeta diviene «fugace testimone»[85] della vita, nei confronti della quale si pone quasi «di sbieco»[86], guardando «senza essere visto»[87]. E l'ideale per Solmi non è una poesia scritta, ma una poesia pronunciata, detta, letta, se non altro mentalmente, egli predilige «una poesia che inerisca integralmente all'uomo, la cui musica sia il respiro stesso della voce, il cui ritmo sia il gioco stesso dei muscoli, il pulsare del sangue, l'ampliarsi del torace nel respiro»[88]. È dal simbolismo francese che il primo Solmi mutua il suo tendere al sogno, alla fantasticheria, alla esattezza lessicale, alla «precisa esistenza»[89] della parola, ma anche la coscienza della particolarità del ruolo del poeta, in contrasto con la drammaticità dell'esperienza comune. Saranno, invece, le esperienze patite durante la resistenza e l'imprigionamento a San Vittore nel 1944 a mutare la sua percezione del mondo, divenuta negli ultimi anni cupamente distaccata. E così, la reticenza e il pudore delle prime prove liriche («Canto di donna che si sa non vista / dietro le chiuse imposte [...] Voce del desiderio, che non sa / se vuole o teme [...] ascolta sé stupefatta esistere»[90]), in cui pure si legge una celata fantasia dell'esistere, lascia il posto negli ultimi lavori alla cognizione del dolore e alla consapevolezza che vita e morte, in definitiva, si riassumano l'una nell'altra (la «nascita-morte» di *Il fiore*[91]), all'esistenza come esperienza di negazione:

> Ad uno ad uno i fili
> sdipano di cui fu intessuta
> l'esperienza, e di tutto
> quanto mi fu negato m'assolvo:
> d'aver avuto una sola radice di sofferenza
> e d'amore[92].

Solmi dunque nega la vita come «il tuttonulla»[93], il «nulla che in sillabe esprimo»[94], «l'inesistente / tra l'uno e l'altro mondo»[95].

Si è detto che Solmi fu letterato eclettico, oscillante in un continuo bipolarismo tra poesia e prosa. Questa tensione è evidente sin da *Fine di stagione*, la prima raccolta pubblicata nel 1933, nella quale, appunto, prose liriche e poesie si alternano «secondo il lirismo un po' cerebrale dell'epoca»[96]. Nella breve prefazione, Solmi motiva la scelta stilistica e di genere del volumetto, ma anche fornisce una spiegazione alla sue scelte letterarie future: dopo la grande guerra, la generazione cui egli apparteneva, delusa dalle «vacue ideologie assorbite»[97], ritrovò fiducia

> proprio attraverso l'esercizio della critica. La ricerca assidua dell'espressione compiuta e concreta nelle opere dei maestri e dei moderni avrà forse collaborato a salvarla, se essa sarà destinata a salvarsi. Ma allorché, attraverso le figure indirette suscitate dalla meditazione sulla realtà

> dell'arte, dalla riflessione su sé medesima e sulle cose, osò riprendere confidenza con le proprie parole, essa si accorse di avere nella sua ricerca di essenzialità e di stringente purezza, fissato all'arte un segno forse irraggiungibile, e forse oggetto più di pensiero che di canto [...].
> Di questo svolgimento potrà forse rintracciarsi un riflesso nelle pagine che seguono. La possibilità del verso mi rinacque, in epoca almeno idealmente posteriore, man mano che le immagini, i concetti del "saggio" lirico-critico andavano tendendo al punto della loro maturazione e insieme consunzione – ossia al canto.
> Raggiunto questo limite, il nodo si scioglie. La prosa ritorna al suo normale ufficio, di espressione del pensiero e – perché no? – di narrazione. La poesia, liberata dalla sua ganga riflessiva e concettuale, al verso[98].

La prosa d'"arte', la meditazione, e soprattutto il saggio diverranno le forme letterarie preferite da Solmi che nel 1980, in un'intervista radiofonica, parlando di *Meditazioni sullo scorpione e altre prose*, pubblicato nel 1972, cioè quasi quarant'anni dopo *Fine di stagione*, confessa di riconoscerlo come il libro più suo, proprio perché «a cavallo tra la meditazione e la poesia»[99]. L'attività saggistica e critica è dunque per Solmi importantissima, e caratterizzerà il suo ruolo nelle lettere italiane, tanto che è possibile affermare che la sua poesia trae origine, o nasce a latere, dell'esercizio della critica letteraria. Il suo eclettico impegno di critico, mai antagonista rispetto alla materia discussa, riflette certamente il disagio di una personalità complessa, incapace di «definirsi in una sola, immutabile figura»[100]. Definito da Montale «grande essayst»[101], Solmi si occupò soprattutto, si è detto, di letteratura francese e italiana, ma non trascurò la discussione degli aspetti teorici ed estetici dell'arte. La sua formazione è di certo sostenuta dal pensiero di Croce, di cui accetta alcuni presupposti teorici e il «valore introduttivo ed esemplare»[102], ma rifiuta, ad esempio, il «carattere supremamente normativo»[103] e in particolare la distinzione tra poesia e letteratura, che per Solmi spesso non appaiono riconoscibili l'una dall'altra. Oppure rigetta anche quel lato dell'estetica crociana che insiste sull'aspetto sentimentale dell'ispirazione artistica, privilegiando, ad esempio, soprattutto nell'ultima produzione critica, l'analisi del peso della storia in un autore o in un'opera. Solmi s'interroga sul ruolo della letteratura, e in particolare della poesia, nel contesto sociale, sulla sua intrinseca natura comunicativa, mentre trascura il romanzo, pur amando quelle prove narrative che si rifanno a una tradizione che abbia in mente «il tono vivo e presente della voce», quella di carattere più «popolare e primitivo», e non quella contemporanea che «è fatta per la vista e non per l'udito»[104].

Solmi fu critico erudito e aperto, curioso soprattutto di cose europee. Al decennio successivo alla fine della seconda guerra, appartengono alcuni saggi importanti su scrittori stranieri, tra i quali Ortega y Gasset, Musil, Salinger e T. S. Eliot. Giudica quest'ultimo un poeta di «paradossale classicità»[105] che lo affascina per la desolante descrizione del paesaggio storico

del suo tempo – accostabile a quello solmiano di poesie come *Giardino di Vercelli* (1947), dove in una «terra perduta» il mondo «si sfa»[106] – e per il tentativo, nella sua attività di critico, di ricercare «e di delineare le strutture dei modi formali, dei linguaggi poetici, delle idee morali, e il loro formarsi e trasformarsi e decadere e risorgere in relazione ad un periodo di civiltà»; infine per il suo «motivato e soppesato distacco [...] dalla dominante tradizione» precedente[107]. Interessante risulta ai fini del nostro discorso anche la lunga recensione a *The Creative Element* (1953) di Stephen Spender, testo dedicato al «raffronto fra le [...] grandi mitologie individualistiche di alcuni scrittori della fine Ottocento e del primo Novecento» nei quali, secondo lo scrittore inglese la «poesia, prima di ogni altra cosa [...] balza elementarmente dalla passione e violenza della vita vissuta»[108]. James, Forster, Yeats, Joyce e Lawrence sono «maestri di vita, visionari e profeti cui possa essere legittimo richiedere il segreto della storia o il senso dell'avvenire: trasformatori individuali aventi il compito di svolgere i fenomeni visibili della società industrializzata entro l'invisibile spirito»[109]. Secondo Solmi, l'Italia non ha avuto uno Yeats o un Lawrence; per trovare figure che vi somigliano, artisti che si sono «sforzati in qualche modo di riassumere un'esperienza individuale di poesia in significati d'ordine generale, in "messaggi"»[110], è necessario risalire a Foscolo, Manzoni o Leopardi. Solmi parla di Yeats in altre due occasioni. In una prefazione alla nuova edizione di *Nuvole e paesi* (1919) di Carlo Linati[111], Solmi cita l'attività traduttoria linatiana ricordandone le versioni dalle opere dei grandi scrittori irlandesi, Yeats, Synge e Joyce. Yeats riaffiora poi in un lungo e importante saggio su *La poesia di Montale* (1957)[112], dove viene citato a fianco di Eliot e Lawrence come uno dei «grandi anglosassoni del nostro secolo», latori di «messaggi esorbitanti, di complessa natura estetico-morale, o estetico-religiosa»[113]. Se nel secondo caso la citazione rivela un certo disagio – per la coscienza della loro grandezza (e qui conviene ricordare anche i giudizi espressi nel saggio su Eliot e nella recensione a Spender) – nei confronti di quegli scrittori il cui ruolo è quello di 'vate' e la cui opera è ormai modello ed esempio universale, il primo ci consente di allargare ormai il nostro discorso all'attività traduttoria di Solmi.

Nella presentazione a *Nuvole e paesi*, Solmi, pur lodando il Linati bozzettista, paesaggista in prosa e prosatore d'arte, indugia sui 'difetti' del Linati romanziere, denunciandone amabilmente il quasi fallimento artistico. Sembra però salvare, Solmi, l'attività traduttoria dello scrittore comasco, il cui «senso della parola» e la cui «incapacità all'abbandono», gli consentirono di esprimersi meglio in quel genere. È evidente qui il rispecchiamento con la propria esperienza di scrittore – e vale forse la pena di ricordare qui che il tema dello specchio, del rispecchiarsi, del riflesso è uno dei motivi più ricorrenti nell'*opus* solmiano. Come Linati, Solmi, forse per il disagio dovuto all'«angoscia non sempre rassegnata di non riuscire a scrivere più versi»[114] – era impossibile per lui far poesia senza genuina ispirazione – nel secondo dopoguerra si volge alla traduzione, che diventa, assieme allo studio dell'amata fantascienza e del fantastico, di cui

fu cultore ed esperto esegeta[115], l'attività prediletta. Raccolte in due *Quaderni* pubblicati da Einaudi[116], le traduzioni di Solmi sono testimonianza concreta del suo amore sviscerato e 'totale' per la letteratura, del suo desiderio di immergervisi completamente anche attraverso il confronto con lingue diverse. L'attività di «Traduttore mirabile»[117], così lo definisce Montale, può essere senz'altro ascritta anche al suo essere al contempo poeta e critico, nonché alla tendenza del Solmi lirico a una «poesia di secondo grado, che si nutre intensamente d'altra poesia»[118], come può dirsi del suo amato Leopardi e dello stesso Montale. Il Solmi traduttore non segue una linea programmatica e afferma di aver tradotto alcuni poeti contemporanei «senza alcun deliberato proposito», solo perché quelle traduzioni gli è «venuto fatto di scriverle», perché in questo modo si ha quella «partecipazione» quella «complicità con l'autore [...] indispensabile al tradurre poetico»[119] e irraggiungibile quando si esegue una traduzione *sur commande*. Chi traduce Solmi? Grosso modo si può dire che predilige poeti che non esibiscono impegno ideologico o che, fatta eccezione per Gottfried Benn e Jude Stefan, rifuggono arditi sperimentalismi nella forma. Compaiono Valéry, Cocteau, Machado, José Moreno Villa, Rafael Alberti, Benn, Auden, Spender, Pound, Macleish, Khayyâm, Toulet, Frenaud, Stefan, Pedro Salinas, Hesse, Hardy, Nietzsche, Goethe, Garcia Lorca, Borges, James Stephens, Langston Hughes, Thomas Disch, Gautier, Gilbert-Lecomte, Queneau e Yeats. Se emerge la predilezione per la letteratura francese, un posto importante lo occupano anche le letterature ispanofone, la tedesca e quella angloamericana. I poeti scelti, poi, ad esclusione di Khayyâm, Goethe e Nietzsche, sono tutti figure importanti del Novecento, a testimonianza del fatto che «il suo vuole essere un dialogo esclusivo fra "coetanei", entro la stessa cultura»[120]. Come egli stesso confessa nel «Chiarimento al Primo Quaderno», Solmi privilegia dunque la «contiguità» di tradizione e cultura, la «contemporaneità»[121], e precisa:

> Mi sono spesso chiesto se sia veramente possibile tradurre, in questo più intimo e complice senso, dei poeti che non siano, sia pure entro vasti limiti, contemporanei del traduttore. Proposizione scandalosa, lo so, cui potrebbero essere vittoriosamente opposte le numerosissime belle traduzioni di poeti antichi da parte di poeti moderni. Ma qui è il punto. Quanto rimane del poeta antico, o comunque appartenente a un diverso livello storico, nella versione di un moderno che non si sia limitato a rendere il suo testo in modo filologicamente ed egregiamente fedele [...] ma abbia invece "rivissuto" il testo medesimo facendone una cosa propria?[122]

Tali versioni si fondano sul «fraintendimento», si realizzano attraverso una «inserzione anacronistica del traduttore»[123]. Lo iato temporale si riduce attraverso «una sorta di attualità diacronica» che è data dalla «presenza di tradizioni comuni» o da «una contiguità o incrocio di tradizioni»[124]. Secondo Solmi esistono due modi ben distinti di tradurre: il primo è quello in cui il traduttore trasferisce «con diligenza un testo straniero nella

propria lingua, cercando di conservarne il pensiero poetico, le immagini, magari il ritmo»[125]. Si tratta però di «poesia in scatola»[126], dove resta solo una vaga somiglianza col testo di partenza. Se il traduttore è poi troppo personale, la sua interpretazione schiaccia la traduzione, che così diviene una «cattiva traduzione»[127]; il secondo modo

> non si insegna. La traduzione nasce a contatto col testo straniero, con la forza, l'irresistibilità dell'ispirazione originale. Alla sua nascita presiede qualcosa come un moto d'invidia, un rimpianto d'aver perduta l'occasione lirica irritornabile, di averla lasciata a un più fortunato confratello d'altra lingua. È lo stesso movimento che spinge molti buoni scrittori al "plagio". La traduzione, in questo caso, potrà rassomigliare poco o molto all'originale: la cosa non ha importanza. La poesia fa ormai parte del mondo del traduttore, si fa materia di tutta la sua esperienza artistica e vitale, diventa fiore della sua parola, del suo respiro profondo[128].

Il modo di tradurre solmiano è assai vicino a quest'ultimo. Per lui la traduzione è creazione, è espressione del mondo intellettuale di chi traduce, di chi ri-crea. Solmi conclude così la sua riflessione: «Insomma la vera e propria "traduzione" esiste, anche se ubbidiente a motivi d'ispirazione analoghi a quelli della creazione in proprio. Un testo poetico antico, o straniero la suscita come un paesaggio, un sentimento nella lirica originale»[129].

Se davanti ai testi di diversi poeti (Lorca, tra gli altri) Solmi si sente legato a quel meccanismo di «intellettualizzazione»[130] del testo che, ad esempio, guidò Berchet nella sua resa del *Romancero*, o anche Carducci nelle sue versioni di *lieder* e ballate tedesche, di fronte ai testi dei poeti anglosassoni, si sente più libero, giacché questi appartengono a una tradizione comune che utilizza modelli metrici diffusi in tutte le letterature e non tipicamente nazionali. Il criterio seguito è quindi quello di un'istintiva aderenza al testo, sempre tenendo presente l'osservazione poundiana (ma in realtà già leopardiana[131]) che «La miglior traduzione è quella nel linguaggio che l'autore avrebbe usato se avesse scritto nel linguaggio del traduttore (il che offre un amplissimo margine all'immaginazione del traduttore)»[132].

Tra i poeti anglosassoni scelti da Solmi per i suoi esercizi traduttori c'è anche Yeats. Solmi fu lettore vorace e attento, come testimonia Giovanni Pacchiano nel suo *Ricordo*[133], che però non cita Yeats tra gli autori letti dallo scrittore rietino. È tuttavia possibile che Solmi sia venuto in contatto con l'opera dell'irlandese negli anni Venti, quando frequentò, saltuariamente, il Circolo del Convegno di Enzo Ferrieri[134], ai cui incontri e iniziative spesso partecipava Carlo Linati, il primo a far conoscere la nuova letteratura d'Irlanda in Italia e del quale, si è detto, Solmi, nel 1951 avrebbe recensito la nuova edizione di *Nuvole e paesi*. Sono poi gli altri due contributi critici sopra menzionati (il saggio su Montale e la recensione

a Spender) a fornirci qualche altra traccia: possiamo quindi ritenere che negli anni Cinquanta l'opera poetica di Yeats doveva essere ormai nota a Solmi. Dell'irlandese Solmi trasceglie due liriche forse 'minori', senz'altro poco frequentate dai critici e di certo tra le meno tradotte nella nostra lingua[135]. Ecco i testi originali con a fianco le versioni solmiane:

	The Scholars[136]	*I dotti*
1	Bald heads forgetful of their sins,	Zucche pelate dei loro peccati dimentiche,
	Old, learned, respectable bald heads	vecchie, sapienti, rispettabili zucche pelate
	Edit and annotate the lines	i versi annotano e pubblicano
	That young man, tossing on their beds,	che giovani, sui loro letti agitandosi,
5	Rhymed out in love's despair	rimarono, in disperazione d'amore
	To flatter beauty's ignorant ear.	per l'ignorante orecchio della Beltà lusingare.
	All shuffle there; all cough in ink;	Tutti si dimenano e nell'inchiostro scaracchiano
	All wear the carpet with their shoes;	E con le scarpe logorano i tappeti.
	All think what other people think;	Tutti pensano quel che gli altri pensano;
10	All know the man their neighbour knows.	tutti conoscono quelli che al loro vicino son noti.
	Lord, what would they say	Buon Dio, cosa mai direbbero
	Did their Catullus walk that way?	se il loro Catullo incontrassero?

	The Rose of the World	*La rosa del mondo*
1	Who dreamed that beauty passes like a dream?	Chi mai sognò che Bellezza come un sogno passasse?
	For these red lips, with all their mournful pride,	Per le sue rosse labbra, con tutto il loro orgoglio luttuoso,
	Mournful that no new wonder may betide,	luttuoso al punto che più nuovo prodigio accadesse,
	Troy passed away in one high funeral gleam,	arse Troia in gran vampa luminosa,
5	And Usna's children died.	e i figli di Usna perirono.
	We and the labouring world are passing by:	Noi e il faticato mondo siamo destinati a passare,
	Amid men's souls, that waver and give place	e le anime degli uomini, fluttuanti e cangianti di continuo,
	Like pale waters in their wintry race,	come pallide acque nel loro corso invernale.
	Under the passing stars, foam of the sky	Sotto le vaganti stelle, spume del cielo scorrenti,
10	Lives on this lonely face.	quest'unica faccia vive.
	Bow down, archangels, in your dim abode:	Inchinatevi, Arcangeli, dalle vostre scure dimore:
	Before you were, or any hearts to beat,	prima che voi foste, prima che un cuore palpitasse,
	Weary and kind one lingered by His seat;	gentile e languida presso il Suo seggio indugiava.
	He made the world to be a grassy road	Fece che il mondo fosse un'erbosa strada
15	Before her wandering feet.	davanti al suo errante piede.

The Scholars (1914-15, riveduta 1929) è componimento che Yeats scrisse per denunciare la scarsa simpatia che sempre provò nei confronti degli eruditi e degli studiosi pedanti, come testimonia già un articolo del 1892, in cui afferma che «scholasticism» equivale a «mediocrity», e che «scholasticism is but an aspect of the great god, Dagon of the Philistines»[137]. Lo stesso atteggiamento è in parte riscontrabile anche in Solmi, che mai fu scrittore erudito omologato, né esponente «di una cultura tristemente specializzata»[138], e che sicuramente avrebbe sottoscritto questo pensiero di Yeats, tratto dal medesimo articolo: «not out of any logic, but out of prolonged and fiery ardour and an ever present consciousness of the overshadowing mysteries of life, emerges the soul of man»[139]. Tornano in mente le già citate parole di Solmi riguardo alla propria produzione poetica che a suo giudizio «ha avuto il destino di una situazione appartata e solitaria spesso fraintesa dalla critica per la sua difficoltà ad essere classificata, di volta in volta, fra le correnti del tempo»[140], come pure l'altra sua affermazione, che ricorda molto il pensiero di Yeats appena riportato, secondo cui «la poesia, chiarendo il conflitto interno dell'uomo di fronte alla vita, lo aiuta a superarlo»[141].

La rosa del mondo (1890-91, riveduta 1895) è poesia in forma classica, chiusa, regolare nella configurazione metrica e strofica; prevale un tono meditativo. Si tratta di tre strofe di cinque versi, in rima ABBAB. Affiora nella lirica il tema della vecchiaia, del tempo che passa, così caro all'ultimo Solmi. La poesia di Yeats è sì meditazione, ma ha pure il carattere di una fantasticheria visionaria «di annullamento»[142]. Il poeta non si rivolge direttamente a qualcuno, crea immediatamente una distanza tra se stesso e il lettore con la domanda iniziale: «Who dreamed that beauty passes like a dream?»[143]. Non viene espressa un'idea, né narrata un'esperienza, poiché come osserva Yeats, quando il poeta parla «there is always a phantasmagoria»[144] che lo ispira. E qui la fantasmagoria fornisce al poeta l'*imagery* per il suo componimento, che al centro ha due figure dalla bellezza divina: Elena di Troia, figura mitica della tradizione classica, e Deirdre eroina della mitologia celtica. Così pure, oltre la favola e la 'fantasmagoria', il mito e il sogno sono motivi presenti in molta della produzione solmiana. Affiorano, ad esempio, in *Villa Gregoriana* (1949): «Tutto s'eguaglia in termini / di luce e d'ombra, sonno e veglia»[145], o in *[Due sogni]* (1966-1969) in cui si mescolano immagini oniriche a citazioni dalla mistica iranica «Fui sulla soglia del paradiso iranico […] Lungo il ponte Chinvat / intravidi, oltre le candide mura, / la terra beata di Hûrqalyâ […]»[146], o anche in *A Giacomo Leopardi* (1962-66), dove è evidente l'aspirazione alla fantasia, al sogno: «a sepolte attinga / regioni dove affanno e gioia, e veglia / e sonno mutuano / i loro segni»[147]. Come afferma Mengaldo, Solmi spesso «flette […] verso il visionario il fantastico, o il *fantaisiste*»[148]; ha una naturale inclinazione di stampo romantico al *rêve*, alla confusione temporale, al «sogno che trasmuta, metamorfizza la realtà, la libera da ogni vincolo ed urgenza», come giustamente osserva anche Giovanni Pacchiano[149]. È dunque assai probabile che l'interesse per questo componimento poetico yeatsiano sia

scaturito da una certa comunanza nei due poeti di simili tendenze e scelte tematiche. È Solmi stesso che afferma nel *Chiarimento al primo quaderno* che il criterio per la scelta dei poeti da tradurre è stato «quello della concordanza, della coincidenza momentanea del sentimento del traduttore con quello del poeta, in altre parole quel che si chiama l'ispirazione [...] una sollecitazione viva verso un'apertura, un passaggio»[150]. E diverse a mio avviso sono le ragioni per le quali Solmi poteva sentire una «concordanza», una «coincidenza» con Yeats, ragioni che in parte e implicitamente ho tentato di riassumere nelle osservazioni delle pagine precedenti di questo paragrafo. Prima fra tutte, la distanza dalle esperienze avanguardistiche e dalle sperimentazioni formali d'inizio secolo, e la 'classicità' del comune fare poetico, poi la versatilità – entrambi poeti, saggisti e critici –, nonché l'interesse per la storia scevro da *engagement* ideologico, un'attenzione al contesto sociale, che tiene in gran conto le voci 'popolari' della tradizione. Anche l'elemento visionario e mitico-favolistico, la romanticheggiante tendenza alla *rêverie*, l'insistenza sul tema della vecchiaia, della caducità della vita sono così forti in Yeats che debbono aver molto affascinato Solmi. Il parallelo tra i due poeti è quindi possibile, e probabilmente la scelta di tradurre soprattutto la seconda lirica dell'irlandese è dovuta anche a queste corrispondenze.

Le versioni di Solmi non sono datate. Non inserite nel *Quaderno di traduzioni* pubblicato nel 1969 da Einaudi, apparvero per la prima volta nel 1977 in *Quaderno di traduzioni II*, per gli stessi tipi della Casa torinese. Tuttavia è possibile ipotizzarne una collocazione temporale. Si è visto che fu probabilmente verso la metà degli anni Cinquanta che Solmi approfondì la sua conoscenza della poesia di Yeats; ma un riscontro tra le traduzioni e le poesie di Solmi forse ci permette di chiarire i limiti di questa ricerca. In *I leoni* (1957) l'immagine della «città divampante» e dei «laghi / di fosforo»[151], rimanda al v. 4 di *La rosa del mondo*, dove leggiamo che «Troia arse in gran vampa luminosa»; anche in *La rosa gelata* (1968), ricorrono immagini che è possibile accostare alla poesia yeatsiana: la rosa venata «d'impercettibile sangue» è «perfetto emblema» della caducità della vita, dello «sfacelo delle stagioni»[152], tema che è anche in Yeats, il quale in una nota del 1925 scriveva che la rosa: «is imagined as suffering, with man and not as something pursued from afar»[153]. *I dotti*, invece potrebbe essere accostata per il suo tema a *Letteratura e industria* (1962), in cui la visione desolata di una raffineria è presa a «simbolo ambiguo» della cultura «di quest'età convulsa»[154], o a *La scuola serale* (1963)[155], dove il poeta agogna a una cultura in cui disinteressatamente si apprende, senza mire «di carriera o meriti»[156], o infine anche a *Lo scriba* (1971), nella quale il motivo della vecchiezza è legato all'immagine dello «scriba» che ritrova l'ispirazione creativa, e dove «le insensate creazioni dell'essere» potrebbero ricordare di lontano i «peccati» dimenticati dai dotti nell'invettiva di Yeats (v. 1). Seppur, dunque non probanti, queste rispondenze e analogie farebbero supporre una datazione delle versioni yeatsiane tra il 1962 e i primi anni Settanta quelli della sua ultima vena poetica, anni in cui Sol-

mi si volse alla traduzione «con l'angoscia non sempre rassegnata di chi non riesce a scrivere più versi»[157].

La versione intitolata *I dotti* appare rispettare grosso modo il dettato strofico yeatsiano. La struttura metrica dell'originale è regolare: due strofe di sei versi, il cui schema rimico ABABCC è quello della sestina. Solo il v. 6 dell'originale viene dilatato attraverso un *enjambement*, grazie al quale però si mantiene una letteralità nelle scelte lessicali e si compensa l'impossibile resa mono-bisillabica del verso inglese. Le rime dell'originale non vengono sempre conservate. Nella prima strofa sono in genere sostituite da assonanze e allitterazioni interne al verso, come accade ai vv. 1-5, ad esempio:

Zu**cch**e pelate dei loro pe**cc**ati dimenti**ch**e,
ve**cch**ie, sapienti, rispettabili zu**cch**e pelate
i versi annotano e pubblicano
che **g**iovani, sui loro letti a**g**itandosi,
rim**ar**ono, in disp**er**azione d'am**or**e

solo in clausola dei vv. 5 e 7 viene mantenuta una rima, anche se imperfetta: «amore-lusingare». La rima ai versi 1 e 3 viene sostituita attraverso due clausole, una sdrucciola e l'altra bisdrucciola: «dimentiche-pubblicano». Più fedele al modello appare invece la seconda strofa, identica nel numero dei versi, in cui lo schema rimico ABABCC viene, seppur non esattamente (vv. 9 e 11), rispettato attraverso la sequenza: -ano, -eti, -ano, -oti, -ero, -ero. Anche qui troviamo un uso di parole sdrucciole in fine verso che vengono equiparate a rime: «agitandosi, scaracchiano, pensano, direbbero, incontrassero». La tendenza è presente anche all'interno del verso: «rispettabili, annotano, dimenano, conoscono». La scelta, che appare felice, serve a Solmi per conservare, e forse accentuare, l'intonazione satirica della poesia, nonché a dar sveltezza al suo ritmo. La dilatazione del v. 6 intacca la regolarità dell'originale yeatsiano; tuttavia la spezzatura del verso, mette in risalto soprattutto il verbo conclusivo, accentuando il tono sottilmente ironico presente nei vv. 4-6. Il disegno irregolare conferisce alla prima parte della lirica «una più perplessa musica»[158], un tono forse più elegantemente graffiante.

Nella seconda strofa Solmi riduce i parallelismi anaforici su cui si fonda l'originale. I quattro «All» si riducono a tre, sostituiti al v. 9 dalla congiunzione «e» che serve a Solmi per unire i due versi e 'compattare' l'intento ironico. Per questo stesso motivo anche la punteggiatura risulta variata. Ai vv. 7 e 8 scompaiono i punto e virgola, sostituiti da un unico punto al v. 8; essi vengono tuttavia mantenuti ai vv. 9-10, dove il tono è un po' meno pungente. Solmi sceglie di non ripetere il verbo «think» del v. 9, sostituendo il secondo col sintagma «son noti» ed enfatizzando così, di nuovo, la nota caustica che pervade tutto il componimento; la variazione è, in realtà, solo apparente, giacché la ripetizione del suono «on-no» («c**on**osc**ono**-s**on no**ti») lega le due forme verbali. Nei due versi

finali il gioco fonico /w/ /ey/ del v. 11 e /th/ /w/ del 12 viene mantenuto attraverso la ripetizione del suono vocalico /o/ e di quelli consonantici /b/ e /d/ al v. 12 e di /s/ /o/ /c/ /l/ /r/: «Lord **w**hat **w**ould they say / Did **th**eir Catullus **w**alk **th**at **w**ay?» = «**B**uon *D*io, cosa mai *d*ire**bb**ero / **s**e **il** **l**oro Catu**ll**o incontra**ss**ero?». Si noti anche l'indovinato inserimento, apparentemente pleonastico, all'inizio del verso di «Buon» in assonanza con il «what» in seconda posizione nel testo inglese. La musicalità della poesia, nell'originale vivacizzata dall'uso insistito di parole mono e bisillabe, acquista un ritmo più modulato, più «perplesso», grazie alla presenza di trisillabi, quadrisillabi e di parole di cinque sillabe. Anche la tipologia dei versi viene adattata a questo scopo. Se Yeats usa versi con cinque e quattro accenti metrici (la sequenza è 5, 5, 4, 5, 4, 4, / 5, 5, 5, 5, 4, 5) Solmi movimenta l'accentazione inserendo addirittura per tre volte, versi con tre accenti (la sequenza è 5, 5, 3, 4, 4, 3, 3, / 6, 5, 5, 6, 4, 3). L'uso di trimetri, in ispecie in chiusa di strofa, è efficace espediente per compensare il preponderante mono-bisillabismo del testo inglese, e conferire ai versi un po' della sveltezza e velocità in parte smarrite per l'uso di parole polisillabiche.

La versione di *La rosa del mondo* appare più fedele al testo originale. Solmi rispetta il dettato strofico tripartito e mantiene inalterato il numero dei versi, cinque, per ciascuna di esse. All'esattezza delle chiuse yeatsiane, Solmi sostituisce in tutte e tre le strofe un'alternanza di rime imperfette e assonanzate, utilizzando parole piane e, solo in chiusa della prima strofa una sdrucciola. Nella prima lo schema rimico è leggermente variato in ABBAC («passasse-luttuoso-accadesse-luminosa-perirono»). Nelle altre due, invece, le rime sono tutte sostituite da parole piane in clausola («passare-continuo-invernale-scorrenti-vive», «dimore-palpitasse-indugiava-strada-piede»). In questo modo il tono che induce alla fantasticheria della poesia di Yeats viene conservato attraverso la scelta solmiana di una cadenza 'allungata'. Le soluzioni foniche di Yeats sono in genere rispettate. A parte l'ovvia figura etimologica del primo verso «dreamed-dream» = «sognò-sogno», l'insistenza sui suoni /r/ e /l/ del verso 2 «Fo**r** these **r**ed lips, with all thei**r** mou**r**nful p**r**ide», viene risolta egregiamente, e anzi amplificata, con l'iterazione rallentante anche dei suoni vocalici /e/ e /o/ e potenziata con la ripetizione di /s/ e /t/ «Pe**r** le **s**ue **r**o**ss**e labb**r**a, con **t**u**tt**o il lo**r**o o**r**goglio lu**tt**uo**s**o». Al posto della sequenza /m/ /n/ /o/ dell'originale, il terzo verso della traduzione propone invece /u/ /o/ /p/, mantenendo la rete assonante; anche la chiusa conserva il trimetro yeatsiano – caratteristico della ballata, genere cui è possibile avvicinare *The Rose of the World* –, che viene riproposto da Yeats come da Solmi anche nelle altre due clausole strofiche. Le scelte lessicali di Solmi sono interessanti. «Zucche pelate» per «bald heads» viene a marcare con maggiore incisività il tono sarcastico del dettato yeatsiano. Il «passing» del v. 6 viene rispettosamente tradotto con «passare», mentre quello del v. 9 subisce un'amplificazione: «under the passing stars, foam of the sky» diviene «Sotto le *vaganti* stelle, spume del cielo *scorrenti*». L'estensione suggerisce anche più efficacemente l'immagine

evocata da Yeats, ha maggior icasticità e ne rafforza l'impatto visivo; inoltre in questo modo viene anche ampliato il gioco fonico onomatopeizzante, fondato sulla ripetizione di /s/ già presente nell'originale. Come afferma Mengaldo se Solmi varia «l'uniforme, lo fa però», come si è visto, «senza rinunciare al gusto delle simmetrie e delle eleganti corrispondenze formali». Ciò accade anche per quanto riguarda le differenze versali. In *La rosa del mondo*, ad esempio, la distensione dei pentametri yeatsiani (vv. 2, 6 e 9) in versi più ampi è conseguenza «del passaggio da una lingua frequentemente ossitonica e monosillabica, a prevalenti uscite consonantiche, a una lingua parossitonica, polisillabica, a uscite vocaliche»[159], il che, tuttavia, non stravolge il tessuto originario, ma anzi lo arricchisce di nuove suggestioni. Anche l'apparentemente curioso uso anglicizzante della sequenza aggettivo+sostantivo, solo una volta evitata (v. 2), ha tuttavia ragion d'essere per motivi di ritmo e metro. A differenza di Montale, Solmi, quindi, si sforza di rispettare al massimo non solo il lessico della poesia di Yeats, ma anche tenta di conservarne per quanto possibile la struttura ritmica e le soluzioni foniche, onde riprodurre «una sorta di trascorrente disegno musicale [...] che sembra consumare, o quanto meno alleggerire nel suo processo, figurazioni e riflessioni, definendosi come l'elemento fluido che le evoca, e nel quale soltanto esse potrebbero vivere»[160].

La superiorità delle due versioni solmiane rispetto alle altre pubblicate prima che probabilmente egli vi si accingesse, è indubbia: la resa del v. 4 con «In un alto splendore funerario Troia sparve» da parte di Roberto Sanesi, e con «Troia passò in alto funereo splendore», da parte di Giorgio Melchiori[161], appaiono pallidi, seppur corretti, tentativi se paragonati all'«arse Troia in gran vampa luminosa» di Solmi. E anche il v. 7 di *The Scholars* merita menzione; così infatti traducono Izzo: «Fino al giorno del giudizio tossiranno nell'inchiostro»[162]; Sanesi: «Si trascinano tutti a fatica; tossiscono dentro l'inchiostro»[163]; Melchiori: «Tutti si muovono furtivi; tutti tossiscono nell'inchiostro»[164]; e Marianni: «Tutti stràscicano, tutti tossiscono nel calamaio»[165]; mentre Solmi con durezza e concretezza visiva, e ancora evidenziando il tono ironico dell'originale, propone: «Tutti si dimenano e nell'inchiostro scaracchiano».

Solmi rivela così d'essere rigososo e sensibilissimo traduttore, pur «non essendo», come egli stesso ammette, «uno specialista delle rispettive lingue»[166]. Le versioni solmiane sono preziose per la resa flessuosa dei ritmi di Yeats, per il loro rispetto del testo pur nella diversità della lingua del traduttore. Vale per Solmi l'affermazione benjaminiana che la «traduzione è trasparente, non copre l'originale, non gli fa ombra, ma lascia cadere tanto più interamente sull'originale, come rafforzata dal suo proprio mezzo, la luce pura della lingua»[167]. La grande capacità d'allusione rimica, le scelte lessicali mai avventate e mai distanti dalla letteralità, le necessarie e sempre giustificabili forzature metriche, dimostrano che Sergio Solmi è «poeta di razza» e «anche, senza discussione, uno dei traduttori principi del nostro Novecento»[168], e sono prova preziosa che la «vera e propria "traduzione" esiste».

2.2. Giudici nella 'torre' di Yeats

Al magistero poetico Giovanni Giudici ha sempre affiancato una feconda attività di traduttore, che anzi, precede, e in certo qual modo determina anche il suo essere poeta. Se infatti la breve raccolta d'esordio esce nel 1953[169], le sue prime effettive prove traduttorie risalgono alla fine degli anni Quaranta, quando spinto «da moventi affettivi o ricreativi o di semplice esercizio»[170], Giudici traduce la prima sezione di *Ash-Wednesday* (1930) di T. S. Eliot[171]. Negli anni seguiranno numerose altre versioni, principalmente da poeti inglesi e americani, ma anche cèchi e cinesi, nonché una celebrata e audace traduzione in versi italiani dell'*Evgenij Onegin* di Aleksandr Puškin[172], versioni da Tommaso d'Aquino, e l'unica traduzione di un testo in prosa: gli *Esercizi spirituali* di Ignacio de Loyola[173]. Traduttore curioso e versatile, dunque, Giudici è anche 'teorico' della traduzione. I suoi interventi sul tema, sono chiare e preziose dichiarazioni non solo d'intenti e metodi traduttorî, ma anche utili indicazioni per l'interpretazione della sua poetica.

Innanzitutto, perché tradurre? Perché, essenzialmente, osserva Giudici citando Wallace Stevens, «conoscere un altro è essere lui», è appropriarsene, anche se «necessariamente per approssimazioni graduali»[174], giacché, in definitiva, traduzione significa conoscenza; nelle parole di Antonello Satta Centanin, si tratta di una «profonda auscultazione dello sconosciuto, e di [una] sua conversione in personale misura poetica»[175]. A dir di Giudici, poco o niente, a livello tematico, si è trasferito dei poeti tradotti nella sua poesia, anche se sulla sua scrittura «ha influito il mio "modo di tradurre" poesie di altri»; le sue traduzioni, e quindi anche la sua poesia, «riflettono probabilmente quel "modo di tradurre" assunto come la via meno improbabile a convogliare il senso poetico»[176]. La traduzione, dunque, come momento integrante della propria ricerca poetica, traduzione per 'invidia', poiché «molte volte si è portati a tradurre proprio ciò che avremmo noi aspirato a scrivere e non abbiamo scritto per mancanza di motivazione (ispirazione?) a scriverlo»[177], ma soprattutto per esercizio e per passione. Per infatuazione, afferma anche Giudici[178]. E racconta come nel 1944-45, mentre apprendeva i rudimenti dell'inglese, non studiato a scuola, lavorando in una cucina della Royal Air Force prima, in un ufficio americano poi, «come lo scolaro che si addossa un compito volontario»[179] avesse iniziato a tradurre John Donne ed Eliot, attratto proprio dalla ignoranza della lingua, lui che ben conosceva il francese, imparato a scuola e coltivato negli anni dell'università[180]. E proprio questo iato induce Giudici a tradurre e funge da stimolo «a penetrare […] il "mistero"» di una lingua diversa, 'altra', dal momento che «tra le condizioni favorevoli alla traduzione di poesia si de[ve] comprendere anche quella di una forte escursione (o differenza) tra la lingua da cui si traduce e quella in cui si traduce» e

> il mistero che è già di per sé la lingua poetica con tutti i suoi spessori e le sue ambiguità di senso e le sue capacità di suggestione, diventa

> ancor più misterioso se si capiscono male le parole della lingua, anzi della semplice lingua in traduzione; e la tentazione di tradurle è anzitutto per cercare di capirle, per impossessarsene[181].

Si tratta di una sorta di «avventura» sull'onda del fascino di una «bellezza non veduta, d[i] un suo "sentito dire"»[182]. Così il traduttore ideale di poesia «traduce prima che per gli altri per se stesso, sulla spinta di un suo proprio affetto o diletto, di una sua ambizione o curiosità, fosse pure per frugare, attraverso la lingua di una persona amata, l'anima e il mistero della stessa»[183]. Fu questa inizialmente 'egoistica' curiosità, infatti, a motivare l'interesse di Giudici per la lingua e la poesia cèca, che lo conquista per la sua impenetrabilità e corporeità[184], come pure per le geometrie aspre di Emily Dickinson. La distanza – poiché, dice Giudici, «la cosiddetta affinità non sempre è elemento utile, e tanto meno necessario, alla riuscita di una decente traduzione in versi»[185] – e la passione lo portano ad arrischiarsi nella resa in versi italiani del capolovoro puškiniano. Ma al sentimento si aggiunge il desiderio di «conquistare» alla lingua e poesia moderna quello che nel suo *Oneghin* vede come «un rapporto più libero, più spontaneo, più nobilmente ingenuo fra autore e testo, e alla nostra prosodia italiana un verso poco consueto e il meno lontano possibile dall'incantevole tetrapodia giambica puškiniana»[186]. E allora traduzione anche come esercizio.

Si può anche tradurre su commissione: lavori *sur commande* sono le versioni da Ezra Pound, Robert Frost, John Crowe Ransom e Coleridge. Ma Giudici impara anche da quelle esperienze. La commissione, alla fine, si trasforma «ancora una volta in passione»[187], anche se ciò non sempre accade: valga l'esempio delle poesie di Sylvia Plath, richiestegli da Mondadori, ma poi dimenticate ed escluse dalle scelte antologiche fino al 1997[188] per una sorta di pudore rispetto al «doloroso caso umano» schiacciato dal «clamore pubblicistico» fattosi intorno al suo nome. Così traducendo Frost, ad esempio, sforzandosi di mantenere intatto il numero dei versi dell'originale, Giudici si libera dalla «maledizione di quell'endecasillabo *sardinasott'olio* (ossia automatizzato, prevedibile)»[189], in cui era difficile inserire la diversa densità semantica della lingua inglese, privilegiando una soluzione traduttiva che è essenzialmente ritmica. Le traduzioni cosiddette 'di servizio' hanno una loro utilità, se proposte a lettori «capaci di "leggere" la lingua dell'originale, senza però comprenderla sufficientemente»[190].

L'interrogativo che ora si pone è: come tradurre? Per Giudici le traduzioni 'esplicative' sono «pericolose e in certo qual modo offensive dell'autore. Il misterioso, lo strano costituiscono parte viva del senso di una lingua poetica e, in quanto tali, vanno salvati nella traduzione; così come vanno salvati, nei limiti del possibile, altri elementi tra i quali una certa omofonia rispetto all'originale»[191]. Tradurre è scegliere e al contempo rinunciare, rinunciare a qualcosa che «è nell'originale e che non potrà essere nella traduzione se non al prezzo di sacrificare qualche altro valore di senso ancora più importante e magari decisivo». Ma è proprio attraverso questo

dramma che l'opera del traduttore trova senso. «Norma irrinunciabile»[192] è mantenere lo stesso numero di versi, come pure importante è il rispetto per l'aspetto grafico e per il tono. Chi traduce, poi, deve prendersi poche «confidenze»[193] con la lingua del poeta tradotto, poiché deve sì veicolare significati lessicali, ma deve anche sforzarsi di trasferire «una proiezione di senso da "lingua poetica" a "lingua poetica", dove ispirazione, passione e invenzione potranno essergli preziose e forse indispensabili alleate»[194]. Tutto questo senza presunzione, perché la traduzione è «una operazione che altera e diminuisce l'originale su cui si compie e, anche nella migliore delle ipotesi, va accolta come una specie di "male minore" in vario grado preferibile all'alternativa di una totale non comprensibilità»[195]. Così nell'atto traduttivo fondamentale risulta la discrezione, anche se, come osserva Massimo Bacigalupo commentando le versioni di Giudici, la traduzione «deve avere una pur minima autonomia, che permetterà di leggerla senza testo a fronte anche a chi non conosce l'altra lingua»[196]. L'atto del tradurre – nell'ottica di una traduzione che non è tradimento – è dunque anche, e forse soprattutto, atto creativo, consapevole e perfettibile.

Chi traduce Giudici? «Per un poeta nulla avviene a caso e tutto avviene probabilmente sotto la spinta di una necessità che sfugge per lo più alla coscienza»: così commenta la scelta di tradurre Wallace Stevens, poeta «ragionativo»[197], la cui retorica appare assai lontana dai modi di Giudici. Le sue scelte, si è accennato, sono dettate dalla «impossibilità di tradurre da lingue affini, come il francese e lo spagnolo, dove la relativa facilità di rendere significati e sintassi (il "ciò-che-vuol-dire" del testo) ha per contropartita la quasi totale cancellazione del "ciò-che-è": suono, ritmo, rima e insomma tutte le altre componenti della lingua poetica»[198]. Quindi, la traduzione anche come sfida. E se con i poeti cèchi, cinesi e i versi di Puškin essa diviene lotta all'arma bianca, con quelli di lingua inglese si tratta di una battaglia meno tagliente e perniciosa. Con Giudici viene a confermarsi quello che si è detto a proposito di Montale: all'influenza, all'esempio e alla suggestione della tradizione poetica francese si sostituisce quella della poesia anglosassone o angloamericana. Che poi, a dispetto di quanto Giudici sostiene («qualcuno potrebbe [...] sollevare l'annoso problema del come e del quanto un poeta possa essere influenzato dai poeti che gli capita di tradurre o, viceversa, possa trasferire sugli stessi una certa patina del proprio stile. Io dirò, per quanto mi riguarda, che spero di essere andato abbastanza esente dall'una cosa e dall'altra»[199]), lascia una traccia anche nella sua poesia. Prova ne siano le eco donniane in *Vivranno per sempre* da *La vita in versi* (1965, II ed. 1980), le tracce di Dickinson in *Un'altra voce* da *Prove del teatro* (1989), la suggestione neobarocca di Halas in *Lume dei tuoi misteri* (1984), e la maturazione di una elaborazione ritmica sempre più precisa sulla scia delle prove traduttorie da Frost e Puškin[200].

Tra le traduzioni cosiddette 'di servizio' e su commissione esistono anche tre poesie di William Butler Yeats. Come ci informa lo stesso Giudici, le versioni dal poeta irlandese sono «testimonianza di un lavoro iniziato nel

1980 per l'editore Rizzoli. Data la mia impossibilità materiale di assolvere l'impegno, pregai di affidare ad altri la traduzione di *The Tower*, la raccolta yeatsiana del 1928 alla quale i tre componimenti appartengono»[201]. Il lavoro fu infatti affidato ad Ariodante Marianni, e uscì nel 1984 con l'introduzione e il commento di Anthony L. Johnson[202]. Da ascrivere a pura consonanza e alla 'passione', invece, la versione di *Politics*[203], tradotta nel 1995, ed inserita nella raccolta *Empie stelle*[204] col titolo *Politica*.

La poesia di Giudici, estranea al simbolismo, 'antiermetica', è in genere antilirica e prevalentemente narrativa; il lessico utilizzato, come pure la sintassi, appartengono «all'orbita del parlato»[205], la sua è «una lingua media da classe media, che non sembra decidersi fra l'alto e il basso, e che gioca con una gamma molto estesa di modalità stilistiche»[206]. Niente di più lontano dai moduli e modelli di Yeats, poeta essenzialmente lirico e quasi mai colloquiale. Eppure a mio parere sono diversi i punti di contatto tra il poeta traduttore e il poeta tradotto. Primo fra tutti il comune fondare la propria poesia sulla biografia: si tratta di un io poetico che in ambedue si oggettivizza e teatralizza, divenendo 'maschera'. A questo proposito giova ricordare che *In quanto spera di campare Giovanni* (1993)[207] compare un componimento intitolato *Biografie*, ispirato alla vita di Yeats, nel quale la meditazione s'incentra sulla comunanza delle esperienze dei due poeti e sul loro condiviso – e disperato – tentativo di resistere alla vecchiaia («Ma il paradiso sta / Nella sua aspettazione», vv. 46-47); il travestimento 'autobiologico'[208] di Giudici è qui palese: il plurale del titolo sottolinea una sovrapposizione, un biografico gioco di specchi. Poi l'insistenza sul tema onirico, attraverso il quale prende forma la spesso frustrante condizione del ricordo, e la condivisa predilezione per il tono recitativo, per una poesia fatta per essere detta più che letta. Trovo poi che ad entrambi i poeti si possa ascrivere una simile combattività, quella «energica insofferenza morale e poetica per l'arrendersi, il ripiegarsi»[209] di cui parla Giansiro Ferrata, a proposito de *La vita in versi*, titolo che di sicuro sarebbe molto piaciuto a Yeats. Da ultimo ritengo che molto del Giudici di *Salutz* (del 1986), raccolta di liriche amorose d'ispirazione medievaleggiante e prepetrarchesca – ma il modulo stilistico eletto da Giudici viene utilizzato per poi essere parodicamente 'smantellato' – con al centro un personaggio femminile idealizzato e simbolo assoluto dell'amore, esperienza centrale dell'esistenza, grazie al quale se ne sonda la impenetrabile realtà, possa essere avvicinato allo Yeats più 'sentimentale' e 'sensuale', giacché la donna celebrata è accostatabile alla multiforme idealizzazione della figura femminile yeatsiana ispirata dall'onnipresente Maud Gonne[210].

È necessario ricordare, poi, che a Giudici dobbiamo una delle più lucide sintesi della vita e dell'opera di Yeats[211], nella quale, credo, 'il poeta del golfo' si sofferma soprattutto su aspetti e momenti che possono anche assegnarsi anche al suo proprio percorso letterario: «l'impostazione quasi vocazionalmente conflittuale» della sua sensibilità che trova espressione nella poetica di «"io" e "anti-io", "maschera" e "volto"»; la radice, diretta o indiretta, della poesia nella biografia; la costante e «straordinaria capa-

cità di ringiovanimento e rinnovamento del suo fare poetico»; il rispetto costante di un «rigoroso ordine metrico prosodico». Interessante e indicativo mi pare il riassuntivo commento allo sfaccettato *corpus* letterario di Yeats, il quale, oltre che poeta, drammaturgo, saggista e teorico, fu, secondo Giudici anche traduttore, attività che, data la sua idiosincrasia per le lingue, l'irlandese di rado praticò, sempre, poi, su versioni letterali commissionate ad amici ed esperti, e mai, comunque, lavorò autonomamente su una lingua che non fosse l'inglese.

Ingiustamente definite prive «di valore traduttologico rispetto ai lavori precedenti»[212], le versioni da Yeats, qui sotto proposte a fianco del testo inglese, posseggono invece un loro pregio, che qui cercheremo brevemente di evidenziare.

	Among School Children	*In una scolaresca femminile*[213]
	I	I
1	I walk through the long schoolroom questioning;	Passo lungo i banchi e faccio domande;
	A kind old nun in a white hood replies;	Risponde in cuffia bianca gentile la vecchia suora;
	The children learn to cipher and to sing	Le bimbe imparano a far di conto e a cantare,
	To study reading-books and history,	A studiar libri di lettura e di storia,
5	To cut and sew, be neat in everything	Taglio e cucito, a sempre ben figurare
	In the best modern way – the children's eyes	Nel miglior modo moderno – gli occhi delle scolare
	In momentary wonder stare upon	Si sgranano meraviglia fuggente
	A sixty-year-old smiling public man.	Al personaggio sessantenne e sorridente.
	II	II
	I dream of a Ledaean body,	Io sogno un corpo ledèo, intento
10	Above a sinking fire, a tale that she	A un fuoco languente, racconto che lei raccontò
	Told of a harsh reproof, of trivial event	Di un aspro rimbrotto o altro futile evento
	That changed some childish day to tragedy –	Che un suo giorno d'infanzia in una tragedia mutò –
	Told, and it seemed that our two natures blent	Raccontava, e sembrò che i nostri due essere in una
	Into a sphere from youthful sympathy	Unica sfera fondesse quel giovane afflato
15	Or else, to alter Plato's parable,	O, per variare il detto platonico,
	Into the yolk and white of the one shell.	Nel tuorlo e bianco di un unico involucro.
	III	III
	And thinking of that fit of grief or rage	E pensando a quel guizzo di rabbia o dolore
	I look upon one child or t'other there	Guardo qua e là l'una o l'altra bambina
	And wonder if she stood so at that age –	E mi chiedo se lei era così a quell' età –
20	For even daughters of the swan can share	Perché con ogni palmipede anche le figlie del cigno
	Something of every paddler's heritage –	Spartisconno forse una parte di eredità –

And had that colour upon cheek or hair,
And thereupon my heart is driven wild:
She stands before me as a living child

IV

25 Her present image floats into the mind –
Did Quattrocento finger fashion it
Hollow of cheek as though it drank the wind
And took a mess of shadows for its meat?
And I though never of Ledaean kind
30 Had pretty plumage once – enough of that,
Better to smile on all that smile, and show
There is a confortable kind of old scarecrow

V

What youthful mother, a shape upon her lap
Honey of generation had betrayed,
35 And that must sleep, shriek, struggle to escape
As recollection or the drug decide,
Would think her son, did she but see that shape
With sixty or more winters on its head,
A compensation for the pang of his birth
40 Or the uncertainty of his setting forth?

VI

Plato thought nature but a spume that plays
Upon a ghostly paradigm of things;
Solider Aristotle played the taws
Upon the bottom of a king of kings;
45 World-famous golden-thighed Pythagoras
Fingered upon a fiddle-stick or strings
What a star sang and careless Muses heard:
Old clothes upon old sticks to scare a bird.

VII

Both nuns and mothers worship images,
50 But those the candles light are not as those
That animate a mother's reveries,
But keep a marble or a bronze repose.
And yet they too break hearts – O Presences
That passion, piety or affection knows,

E se di guance e capelli avesse anche lei quel colore,
E tutto sconvolto è il mio cuore:
Lei sta davanti a me, è una bambina viva.

IV

Mi fluttua nella mente la sua attuale figura –
La plasmarono dita del Quattrocento
Con le guance scavate, quasi bevesse il vento
E una carne di ombre l'avesse nutrita?
Benché non della specie ledèa, un tempo
Ebbi anch'io belle piume – ma basta
Meglio sorridere a queste sorridenti, e mostrare
Che il vecchio spaventapasseri non fa alcun male.

V

Quale giovane madre, con una forma sul ventre,
Dal miele della procreazione tradita
E che a seconda decidano il ricordo o il nepente,
Si divincola, urla, ricade assopita,
Penserebbe che il figlio, se solo le fosse presente
Quella forma a sessanta e più inverni imbianchita,
Ripagherà le doglie del suo nascere
O l'incertezza dei suoi primi passi?

VI

Platone immagina come una schiuma la natura
Scorrente su spettrali paradigmi di cose;
Più concreto Aristotele a bacchettate misura
Il sedere di un re dei re;
Canti di stelle uditi da Muse distratte
Il famoso Pitagora cosciadoro cattura
Su corde e archetti:
Spaventa uccelli tutti, stracci su vecchi stecchi.

VII

Suore e madri adorano immagini, ma
Quelle cui si accendono ceri non sono le stesse
Onde una madre sognante si animerà:
Stan fisse nel marmo o nel bronzo, eppure anch'esse
Spezzano cuori – O Presenze che scorgerà
Passione, pietà o affetto, voi che la celeste

55 And that all heavenly glory symbolise –
O self-born mockers of man's enterprise;

VIII

Labour is blossoming or dancing where
The body is not bruised to pleasure soul,
Nor beauty born out of its own despair,
60 Nor blear-eyed wisdom out of midnight oil.
O chestnut tree, great rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?

Magnificenza tutta simboleggiate –
Caricature umane da sé nate.

VIII

Travaglio è fioritura o danza quando
Non si maceri il corpo per gioia spirituale,
Né la bellezza nasca da un suo di sé disperare,
Né la cisposa saggezza dall'olio della lucerna.
O fioritore di forti radici, castagno
Sei tu la foglia, il fiore o il tronco?
O corpo oscillato alla musica, O fulgido sguardo,
Come distingueremo la danzatrice dalla danza?

Sailing to Byzantium

I

1 That is no country for old men. The young
In one another's arms, birds in the trees,
– Those dying generations – at their song,
The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,
5 Fish, flesh, or fowl, commend all summer long
Whatever is begotten, born, and dies.
Caught in that sensual music all neglect
Monuments of unaging intellect.

II

An aged man is but a paltry thing,
10 A tattered coat upon a stick, unless
Soul clap its hands and sing, and louder sing
For every tatter in its mortal dress,
Nor is there singing school but studying
Monuments of its own magnificence;
15 And therefore I have sailed the seas and come
To the holy city of Byzantium.

III

O sages standing in God's holy fire
As in the gold mosaic of a wall,
Come from the holy fire, perne in a gyre,
20 And be the singing-masters of my soul.
Consume my heart away; sick with desire

Verso Bisanzio

I

Non è paese per vecchi. I giovani
Fra le braccia l'un dell'altro, uccelli sui rami
–Periture progenie – a cantare,
Salmoni nelle cascate, mari di sgombri a sciami,
Pesce, carne o volatile, tutta l'estate elogiano
Gli esseri generati che nascono e muoiono
Avvinti da quella musica sensuale hanno a dispetto
Le opere del non invecchiante intelletto.

II

Un uomo anziano non è che una misera cosa,
Giacca stracciata su uno stecco, a meno
Che l'anima non batta le mani e canti, e a più gran voce
Per ogni strappo in più della sua spoglia mortale,
Né vi è altra scuola di canto se non lo studiare
Le opere della sua magnificenza;
E perciò appunto ho navigato i mari, approdando
Alla santa città di Bisanzio.

III

O sapienti che nel santo fuoco di Dio vi ergete
Come sull'oro di un muro di mosaico
Venite dal fuoco santo, giù a spirale scendete,
E siate della mia anima i maestri di canto;
Bruciate tutto il mio cuore, malato di desiderio,

And fastened to a dying animal
It knows not what it is; and gather me
Into the artifice of eternity.

IV

25 Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian
goldsmith make
Of hammered gold and gold enamelling
To keep a drowsy Emperor awake;
30 Or set upon a golden bough to sing
To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or
to come.

Legato stretto a un animale che muore,
Non sa quel che lui è; ma raccoglietemi
Nell'artifizio dell'eternità.

IV

Non assumerò più, fuori della natura,
La mia forma corporea da cosa naturale,
Ma una forma che sanno orafi
greci forgiare
D'oro battuto e d'oro in smaltature
Per tener sveglio un sonnolento Imperatore;
O anche starò su un ramo d'oro a cantare
Ai signori e alle dame di Bisanzio
Di quel che è già passato o passa o
sta arrivando.

from *Meditations in Time of Civil War*
V. The Road at my Door

1 An affable Irregular,
A heavy-built Falstaffian man,
Comes cracking jokes of civil war
As though to die by gunshot were
5 The finest play under the sun.
A brown Lieutenant and his men
Half dressed in national uniform,
Stand at my door, and I complain
Of the foul weather, hail and rain,
10 A pear tree broken by the storm.
I count those feathered balls of soot
The moor-hen guides upon the
stream,
To silence the envy in my thought;
And turn towards my chamber, caught
15 In the cold snows of a dream.

da *Meditazioni in tempo di guerra civile*
V. La strada alla mia porta

Un gioviale Irregolare,
Falstaffiano e rubicondo,
Sgranocchia scherzi di guerra civile
Quasi che fosse il più bel gioco del mondo
Morire ammazzati da un fucile.
Uno scuro Tenente e i suoi soldati,
In sommaria divisa nazionale,
Alla mia porta mi ascoltano impalati
Lagnarmi del tempo pazzo, grandine e pioggia,
Di un pero schiantato dal temporale.
Io conto quei batuffoli di nerofumo
Che guida sulla roggia la gallina
di brughiera,
Per far tacere l'invidia nel mio pensiero;
E alla mia camera mi dirigo, perso
Nelle fredde nevi di un sogno.

In tutte e tre le versioni Giudici è fedele al suo precetto, «norma irrinunciabile», del mantenimento dello stesso numero di versi e dell'aspetto grafico dell'originale. Risulta dunque inalterata la divisione in otto strofe di otto versi di *In una scolaresca femminile*, quella tetrastrofica di otto versi di *Verso Bisanzio*, e quella in tre strofe di cinque versi di *The Road at my Door*. Giudici mantiene inoltre la maiuscola in capo verso, e si picca, poi, di conservare, concedendosi solo minime variazioni, anche la punteggiatura del testo di Yeats.

In *In una scolaresca femminile* Giudici non rinuncia del tutto al tentativo di mantenere la struttura rimica dell'ottava ABABABCC con rime imperfette e/o quasi-rime come spesso in Yeats – e usa un sistema variabile in fondo simile a quello dell'originale, come accade ad esempio nella prima strofa, in cui rime perfette stanno a fianco di semplici assonanze:

Passo lungo i banchi e faccio dom*ande*;
Risponde in cuffia bianca gentile la vecchia su**ò**r**a**;
Le bimbe imparano a far di conto e a cant*are,*
A studiar libri di lettura e di st**ò**r**i**a,
Taglio e cucito, a sempre ben figur*are*
Nel miglior modo moderno – gli occhi delle scol*are*
Si sgranano meraviglia fugg*ente*
Al personaggio sessantenne e sorrid*ente*.

Efficace appare l'inversione al verso 7 («In momentary wonder stare upon» reso con «Si sgranano meraviglia fuggente»), grazie alla quale si recupera la rima altrimenti ardua da riprodurre. Interessante mi sembra anche la soluzione in strofa VI, dove la difficoltà di riproporre lo schema rimico di Yeats (solo tre rime sono conservate), viene superata attraverso un'elaborata griglia di allitterazioni e assonanze (/l-ll/, /t-tt/, /k/, /s/, /r-ra-re-or/ ecc.) assai più forte di quella dell'originale, e un 'inventivo' riassetto sintattico dei versi 45-47, sempre al fine di mantenere quanto più possibile il ritmo yeatsiano:

Pla**t**one immagina **c**ome una s**ch**iuma la na**t***ura*
S**c**ORREn**t**e su spe**tt**RAli paRAdigmi di **c**ose;
Pi **c**on**c**RE**t**o ARisto**t**ele a ba**cch**e**tt**a**t**e mis*ura*
I**l** sedeRE di un RE dei RE;
Can**t**i di ste**ll**e udi**t**i da Muse dis**t**RA**tt**e
I**l** famoso Pitagora **c**osciadORO **c**att*ura*
Su **c**ORde e aR**ch**e**tt**i:
Spaventau~~cc~~e**ll**i tu**tt**i, s**t**RA~~cc~~i su ve**cch**i ste**cch**i.

Impossibile riprodurre la scansione ritmica pentametrica del testo inglese; così Giudici opta per un ritmo variabile, mai esageratamente diverso da quello yeatsiano, in genere accorciando il verso (es: la strofa II, nella quale tre dei sette pentametri dell'originale vengono resi con tetrametri, di simile efficacia ritmica). Il rispetto del testo di partenza è anche nel lessico, che non viene forzato né in difetto né in eccesso: Giudici non semplifica, né spiega, tenendo fede al suo proposito di discrezione. Mi sembra valga tuttavia la pena di sottolineare la scelta assai felice al v. 57 di tradurre «Labour» con «Travaglio» (Marianni preferisce «fatica») che meglio definisce la difficoltà di armonizzare la forma immortale ma astratta di chi danza con quella mortale e concreta dell'essere umano alla disperata ricerca della sua unità e perfezione. Si noti peraltro la particolarità del genere femminile nella versione del termine «the dancer», che altri traduttori hanno più genericamente tradotto con chi «danza» o al maschile («il danzatore»)[214].

Anche in *Verso Bisanzio* la struttura rimica non viene non del tutto conservata. La moderna 'imperfezione' dell'ottava yeatsiana, è tuttavia in parte riproposta da Giudici con rime perfette spesso alternate a imperfette e assonanzate, o sostituite da parole con identico accento tonico, come

accade nella prima strofa, che presenta la sequenza «giòvani-r*ami*-cantare-sci*ami*-elògi**ano**-muòi**ono**-disp*etto*-intell*etto*». Debole qui appare il verso 3, mutilo rispetto all'originale pentametrico («– Those dying generations – at their song» reso con «– Periture progenie a cantare»), dove tuttavia suona brillante la resa allitterante della locuzione parentetica e efficace il mantenimento della preposizione nella frase in clausola, il tutto utilizzando parole piane, che 'allungano' il verso. Nella seconda strofa le rime sono sostituite dall'uso di bisillabi in clausola ai vv. 9-11, da parole piane ai vv. 12, 13 e 15, e dalle assonanze ai vv. 14 e 16. Nella strofa III, il ritmo appare dinamizzato dall'utilizzo sei parole piane che efficacemente 'seguono' e definiscono il movimento discendente e spiraliforme evocato nel testo e coerentemente rallentato e infine bloccato nei due versi conclusivi con l'uso di una sdrucciola e di una tronca finale. Lo schema rimico della quarta strofa, non molto inventiva per ciò che riguarda lessico e sintassi, si fonda sulla persuasiva ripetizione in clausola del suono /r/ra-re/, mentre è notevole nel distico finale il mantenimento dell'assonanza yeatsiana («Byzantium-to come») con le stesse parole in clausola («Bisanzio-arrivando»).

La ritmica dell'originale, scandita da pentametri (con rari esametri e tetrametri), è movimentata dal traduttore, che usa versi spesso più brevi quasi a compensare il mono-bisillabismo prevalente in Yeats. La versione non presenta soluzioni audaci nella resa dei giochi fonici del testo inglese, tuttavia due casi meritano particolare menzione. La catena allitterativa /m/, /n/, /g/, /t/ del v. 8: «**M**o**n**u**m**e**nt**s of u**n**a**g**ein**g** i**nt**ellec**t**», concentrata all'inizio di verso, viene riprodotta in italiano attraverso la reiterazione dei suoni /l/, /n/, /t/ – «**L**e opere de**l** **non** i**n**vecchia**nt**e i**ntellett**o» –, ma in clausola, cosa che crea un'estensione 'vocale' del verso, per compensare la brevità di quello inglese, ed egregiamente mantiene la rima baciata in chiusura di strofa dell'originale. Al v. 20 il celeberrimo «And be the **sing**-**ing** **m**a**s**ter**s** of **m**y **s**oul» con la sequenza /i/,/s/, /n/, /m/, /g/, viene reso con «E **si**a**t**e della **m**ia a**n**i**m**a i **m**ae**st**ri di ca**nt**o», in cui la catena assonante-allitterante è decisamente rafforzata. La versione di *Verso Bisanzio* di Giudici appare, in definitiva, riuscita nella resa rimica e ritmica, godibilissima alla lettura, diligentemente rispettosa del testo nonché del tono meditativo dell'originale – la poesia è una riflessione sulla vecchiaia, sul desiderio d'immortalità, nella quale Bisanzio è simbolo «al di fuori del tempo e dello spazio» dell'immaginazione e dell'arte[215], nonché una profonda meditazione sul fare poetico – e del tutto in consonanza coi principi traduttologici del suo autore.

La strada alla mia porta è la quinta sezione di *Meditations in Time of Civil War*, una serie di sette poesie scritte durante la guerra civile del 1922-23, e propone l'immagine del poeta, che conversando con soldati delle due fazioni in lotta (un «affable Irregular», partigiano dell'I.R.A, e un «brown Lieutenant», ufficiale dell'esercito nazionale), prova un sentimento d'invidia per quegli uomini d'azione e si consola osservando il mondo della natura. Il tono stupefatto della prima strofa, nell'originale sottolineato dall'uso

di un dimetro con ripetizione del suono /a/ a inizio verso («An affable Irregular»), è ben reso da Giudici, che pure lo allunga con due parole piane («gioviàle-Irregolàre»). L'andamento cantilenante che Yeats scandisce con tetrametri (vv. 2-15), viene fedelmente riprodotto da Giudici che riesce a mantenere lo stesso numero di piedi metrici. Da notare i vv. 14-15 che ben rendono il tono sognante che viene connotato emozionalmente dal mantenimento dell'*enjambement* dell'originale. Fa eccezione il v. 9, (allungato, immagino, per dar risalto espressivo al «lagnarmi» in capoverso). Anche qui Giudici non rispetta se non in parte la quasi-regolarità dello schema rimico ABAAB del testo inglese, che presenta anche rime impure o assonanti. Nella prima strofa risolve con rime alternate piane ai vv. 2-5, e una parola non rimante ma anch'essa piana al v. 1. Questa soluzione vale anche per la seconda strofa, dove a non rimare è il v. 9. Nella conclusiva, le rime perfette di Yeats sono sostituite da parole piane, con un'assonanza ai vv. 12-13. La traduzione non elide quindi il tono dell'originale, ma anzi lo modula attraverso un andamento ascendente che culmina al v. 9, il più lungo, e si chiude con i più brevi vv. 14-15. Giudici fa scelte lessicali felici. Rende, ad esempio, il «Comes cracking jokes» del v. 3 con «Sgranocchia scherzi», mantenendo l'allitterazione e arricchendo di incisività l'espressione sorpresa e certamente anche sprezzante nei confronti del soldato 'ribelle' presente nel testo inglese. Rinunciando a tradurre letteralmente («to crack jokes» significa «raccontare barzellette»), Giudici «proietta senso da "lingua poetica" a "lingua poetica"», sovrapponendo efficacemente la sua 'invenzione' a quella del poeta tradotto. Al v. 6 «A brown Lieutenant», che letteralmente significa «un tenente con l'uniforme marrone», quella dell'esercito nazionale 'regolare', è reso con «Uno scuro tenente». Anche in questo caso la scelta, apparentemente incongrua, risulta invece interessante, poiché siccome «scuro» può significare anche «cupo, corrucciato», lo «scuro tenente» diviene anche «il tenente preoccupato», preoccupato com'era lo stesso Yeats per i per lui inaccettabili sconvolgimenti bellici di quel periodo. In questo modo Giudici fa meglio emergere anche l'atteggiamento diverso dei due soldati, la loro contrapposizione: attivo, 'sgranocchiante', il ribelle; passivo e «scuro» il regolare, opposto al «rubicondo» suo avversario; anche psicologicamente il personaggio. Efficace pure l'inversione ai vv. 4-5, dove lo spostamento a fine di strofa per motivi rimici di «Morire ammazzati da un fucile», accentua la drammaticità del paradosso. *La strada alla mia porta* è, a mio avviso, la migliore delle versioni di Giudici, quella in cui, senza perdere in leggibilità e chiarezza, è maggiormente conservato «il misterioso, lo strano» della lingua poetica dell'originale e nella quale più emerge la notevole sensibilità del Giudici traduttore.

Politics, è stata originariamente pubblicata su «L'unità» nel 1995[216]. Anche questa poesia indaga in maniera divertita il rapporto tra eros e vecchiaia, ma soprattutto quello tra pubblico e privato. Sinteticamente questo è il messaggio: la politica non è così importante quando davanti a te hai una bella ragazza.

	Politics	*Politica*
	«In our time the destiny of man presents its meaning in political terms» – Thomas Mann	
1	How can I, that girl standing there,	Ma come faccio, qui con questa ragazza
	My attention fix	A fissar l’attenzione
	On Roman or on Russian	Su questioni politiche romane
	Or on Spanish politics?	O di Russia o di Spagna?
5	Yet here’s a travelled man that knows	Sì, c’è uno che ha viaggiato, uno che parla
	What he talks about,	Con cognizione di causa
	And there’s a politician	E quest’altro è un politico
	That has read and thought,	Che ha letto e meditato
	And maybe what they say is true	E magari è anche vero quel che dicono
10	Of war and war’s alarms,	Di Guerra e di pericoli di Guerra,
	But O that I were young again	Ma io – tornassi giovane
	And held her in my arms!	A stringerla tra le mie braccia!

Giudici sostanzialmente rispetta la forma tripartita in quartine dell’originale e l’uso delle maiuscole in capoverso; le uniche significative varianti sono la mancanza dell’epigrafe (da Yeats utilizzata ironicamente e nel contesto ‘italiano’ non necessaria), e l’inversione dei vv. 3-4 che sottolinea la prospettiva ‘locale’ del traduttore. Il sentimento che prevale è di diffidenza nei confronti della politica: quasi un rifiuto netto, che Giudici, evidentemente, condivide. Ma il fallimento non è solo pubblico; come osserva Massimo Bacigalupo, la poesia di Giudici

> è sempre stata ostinatamente privata, quanto aperta al mondo pubblico della cronaca e delle istituzioni. [Giudici] Non è certo un poeta della salvezza nel privato. Anzi, tra privato e pubblico sono due i fallimenti. Ma è il senso di vivere questi fallimenti nel loro avvenire, eventi mentali, che la poesia persegue[217].

La scansione metrica dell’originale non viene rispettata. All’alternanza di tetrametri e trimetri, Giudici sostituisce un vario utilizzo di pentametri e trimetri; alle rime che compaiono solo ai versi pari preferisce una tessitura basata su assonanze e allitterazioni (come appare evidente ai vv. 3-4: «S***u*** q***u***est*i***o**n*i* p**o**l*i*t*i*che r**o**m**a**ne/**O di** R***u***ssi**a** **o di** Spagn**a**?»). Efficace è la traduzione del v. 11 «But O that I were a young man» con «Ma io – tornassi giovane», nel quale la vocale lunga viene resa con il pronome «io» seguito dalla ‘pausa grafica’; indovinata risulta anche la resa della catena fonica /ʌ/æ/ʌ/æ/ di /But/that/young/man/ con una scelta allitterativa assonantica ancor più tersa dell’originale: «M**a** i*o* – t*o*rn**a**ssi gi*o*v**a**ne». Il lessico, infine, rispetta le scelte del testo inglese, mai forzandolo o modificandolo. *Politics*, tradotta per puro piacere personale, a distanza di 15

anni dal primo ‘incontro’ di Giudici con Yeats, appare dunque una traduzione meno ‘discreta’, più emotiva e ‘passionale’ rispetto a quelle più ‘antiche’ eseguite *sur commande*.

Giudici pare trovarsi davvero a proprio agio nella ‘torre’ di Yeats; spiace, quindi, che non abbia potuto completare la ‘commissione’ affidatagli da Rizzoli. Se di esercizio si tratta, è esercizio di gran classe, è mestiere fuso a curiosità e gusto per la sfida. Laddove Solmi inturgidisce il testo di Yeats, talvolta variandolo ma in nessun modo oscurandone la sostanza, Giudici sceglie di salvare, oltre allo scheletro, alla struttura, anche il mistero del testo a costo di una mai eccessiva e anzi stimolante impenetrabilità, che in nessun caso ne intralcia la comprensibilità (si veda ad esempio l’uso delle rime o semi-rime piane a fronte delle clausole sdrucciole solmiane). Che sia passione o esercizio, dunque, in fondo, poco importa. Si tratta di due modi diversi, ma parimenti efficaci, suggestivi e preziosi, di svelarci la «ricchezza e potenza creativa»[218] del mondo poetico del grande irlandese.

Note

[1] Mi riferisco alla nota di Ulisse Ortensi, *Letterati contemporanei: William Butler Yeats*, in «Emporium», 21, 124, 1905, pp. 265-273.

[2] Cfr. W. B. Yeats, *Tragedie irlandesi*, versione proemio e note di C. Linati, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1914.

[3] Fino al 1949 Yeats era noto nel Nostro paese quasi esclusivamente come drammaturgo. Se si esclude una *plaquette* scheiwilleriana apparsa nel 1939 e contenente tredici poesie – *Poesie*, tradotte da L. Traverso, a cura di G. Scheiwiller, «All’insegna del pesce d’oro», Industrie grafiche Pietro Vera, Milano, che senza dubbio non ebbe grande diffusione (230 copie numerate) – undici delle quali Traverso ripropose in *Poesia moderna straniera*, Edizioni di Prospettive, Roma 1942, pp. 65-81, nonché una scelta di quarantuno poesie in un introvabile libretto intitolato *La rosa nel vento. Poesie dall’inglese (da William Blake a James Stephens)*, a cura di F. Gargaro (Casa editrice Il solco, Città di Castello 1935), la prima vera raccolta poetica yeatsiana in volume, con testo a fronte e relativamente a ‘larga’ diffusione (1600 + 100 esemplari) apparve proprio nel 1949, sempre a cura di L. Traverso e con una nota di M. Guidacci (*Poesie*, Cederna, Milano). Poesie di Yeats furono incluse invece in tutte le antologie (maggiori e minori) di poesia inglese o straniera pubblicate negli anni Cinquanta. Si veda nel terzo capitolo la bibliografia delle traduzioni e dei contributi critici italiani.

[4] Cfr. D. Forgacs, *L’industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, Il Mulino, Bologna 1992 (I ed., *Italian Culture in the Industrial Era 1880-1980. Cultural Industries, Politics and the Public*, Manchester University Press, Manchester-New York 1990).

[5] Su questo aspetto si veda il bel saggio di G. Lonardi: *Piccolo, Montale e l’agone*, «Studi novecenteschi», XV, 35, 1988, pp. 125-142.

[6] E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)* (1946), in G. Zampa (a cura di), *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Mondadori, Milano 1996, p. 1482. D’ora in poi questo volume sarà indicato nel testo con la sigla SMA seguita dal riferimento alle pagine. Per non appesantire l’apparato di note, non verranno più forniti titolo, data e collocazione originari degli scritti, reperibili nella recentissima raccolta mondadoriana.

[7] Sulla personalità e le vicende biografiche di colei che Montale definiva «*négresse inconnue*», si veda il libro di Giuseppe Marcenaro, *Un’amica di Montale. Vita*

di Lucia Rodocanachi, Camunia, Milano 1991, pp. 131-152. Sui 'collaboratori' di Montale si legga G. Talbot, *Montale's "Mestiere Vile". The Elective Translations from English of the 1930s and 1940s*, Irish Academic Press, Dublin 1995, pp. 34-35.

[8] Cfr. le ancora valide note bibliografiche di Cesira Lupo: *Eugenio Montale e la letteratura americana*, «Studi americani», 9, 1963, pp. 467-488, e *Eugenio Montale e la letteratura inglese*, «ACME», XV, I-II, 1962, pp. 45-56, come pure la *Bibliografia montaliana* di L. Barile, Mondadori, Milano 1977. Sulle traduzioni ottimo il citato studio di G. Talbot, *Montale's "Mestiere Vile"*, cit., con bibliografia sull'argomento. Su Montale e la traduzione si vedano: il denso saggio di A. Dolfi, *Variazioni sui maestri di canto. Su Montale, la traduzione e la poesia*, in *Montale tradotto dai poeti*, a cura di A. Francini, atti dell'omonimo convegno svoltosi a Firenze, 10-11 giugno 1996, numero speciale di «Semicerchio», XVI-XVII, 1997, pp. 17-24; G. Lonardi, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980, pp. 144-163; M. P. Musatti, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, *Strumenti critici*, 41, 1980, pp. 122-148; M. A. Grignani, *La firma stilistica di Montale traduttore*, «Autografo», V, n. s. 15, 1988, pp. 3-20.

[9] E. Montale, *Il cammino della nuova poesia* (1951), ora in G. Zampa (a cura di), *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, tomo secondo, Mondadori, Milano 1996, p. 1156. D'ora innanzi quest'edizione verrà indicata nel testo con l'acronimo SMP seguito dal numero delle pagine. Su Montale critico si veda P. V. Mengaldo, *Montale critico di poesia*, in *Montale e il canone poetico del novecento*, a cura di Maria Antonietta Grignani e Romano Luperini, Laterza, Roma-Bari 1998, pp. 213-239.

[10] L. Barile, *Adorate mie larve. Montale e la poesia anglosassone*, Il Mulino, Bologna 1990, p. 7.

[11] E. Montale, *Stranieri*, in *Prose e racconti*, a cura e con introduzione di M. Forti, Mondadori, Milano 1995, p. 666. Su Yeats, Pound e Rapallo si legga M. Bacigalupo, *Linea ligure angloamericana: Pound, Yeats*, «Studi di filologia e letteratura. Università degli studi di Genova. Istituto di letteratura italiana», V, 1981, pp. 477-533.

[12] G. Cambon, *Montale sull'ultima spiaggia. Pagine di Diario*, in S. Campailla, C. F. Goffis (a cura di), *La poesia di Eugenio Montale,* Le Monnier, Firenze 1984, p. 338.

[13] Scritta nel 1886; apparsa per la prima volta sulla «Dublin University Review» del dicembre di quell'anno.

[14] La poesia risale al 1891; pubblicata in *The Countess Kathleen and Various Legend and Lyrics* (1892).

[15] Scritta nel novembre 1929; pubblicata in *Words for Music Perhaps and Other Poems* (1932).

[16] Composta nell'autunno del 1926; apparsa per la prima volta in *October Blast* (1927).

[17] L'evidenza ci viene fornita da un'intervista a Montale di Anthony L. Johnson, avvenuta il 23 novembre 1974 (cfr. A. L. Johnson, *Interview with Eugenio Montale*, «Littack», 3, 3, 1975, pp. 220-226), nella quale Montale afferma di aver tradotto «two poems by the early Yeats, and then *Sailing to Byzantium* […] not long ago, a few months ago» (pp. 224-225).

[18] Il riferimento è alle lezioni proposte in E. Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980, pp. 733-737, e in CP.

[19] Cfr. R. Olivieri, *Due poeti oltre: Yeats,* Sailing to Byzantium / *Montale,* Verso Bisanzio, in P. V. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, Liviana, Padova 1989, pp. 165-187, in particolare la p. 186. Nello stesso volume si vedano anche i bei saggi di A. Passannante, *The Indian to His Love – L'indiano all'amata*, pp. 119-129, e di E. Guariglia, *Quando tu sarai vecchia*, pp. 131-163. Si veda anche É. Ó Ceallacháin, *'Non qui scuola di canto': Montale's Late versions of Yeats*, «Italian Studies», 50, 1995, pp. 72-85.

[20] M. P. Musatti, *Montale traduttore e la mediazione della poesia*, cit., p. 124.

[21] Importante è ricordare che *When you are old* di Yeats è una 'riscrittura' di *Quand vous serez bien vieille* (1578), celebre sonetto di Ronsard. La versione montaliana, dunque, risulta essere una 'riscrittura' di una 'riscrittura'. Si legga a questo proposito di S. Giovannuzzi, *Su Ronsard, Yeats e Montale*, «Paragone. Letteratura», XL, n.s. 17, 476, 1989, pp. 102-115.

[22] Converrà tuttavia rammentare ciò che Montale scriveva nel 1947 a proposito delle traduzioni italiane da T. S. Eliot: «[…] gli italiani quando non si appagano di una modesta letteralità, sono forzati a una ricerca di monosillabi, di elisioni e di cesure che certo stravolgono il genio originariamente plastico e disteso del nostro discorso», *Eliot e noi*, SMP, p. 717.

[23] E. Guariglia, *Quando tu sarai vecchia*, cit., p. 151.

[24] Ivi, p. 152. Ritengo che tra i titoli proposti da Guariglia come esempio di questa ricorrenza lessicale sia da tener presente soprattutto «L'insonnia fu il mio male e anche il mio bene …» (*L'opera in versi*, cit., p. 812), poiché la data di composizione, che dovrebbe risalire ai primi anni Settanta, quasi coincide con quella della traduzione di *When you are old*. Interessante in questo contesto risulta citare un brano tratto da *The Symbolism of Poetry* (1900), saggio yeatsiano raccolto in EI: «[…] I think that in the making and in the understanding of a work of art, and the more easily if it is full of patterns and symbols and music, we are lured to the threshold of sleep, and it may be far beyond it, without knowing that we have ever set our feet upon the steps of horn and ivory» (p. 160). È difficile stabilire se Montale abbia mai letto lo scritto di Yeats; resta comunque il fatto che anche questa 'consonanza' – alla quale, lo vedremo, è possibile associare Lucio Piccolo – conferma la comune matrice simbolista dei due poeti.

[25] Rimando a G. Savoca, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale*, 2 voll., Olschki, Firenze 1987.

[26] Si legga al riguardo quanto Montale afferma in un'intervista del 1966: «Sarà naturalmente un mio difetto, ma sono legato ancora alla poesia scritta, una poesia anche abbastanza razionale che crea e si pone problemi di linguaggio e dei problemi anche strettamente musicali. Penso anzi che l'elemento musicale sia stato fondamentale nelle mie cose, e non solo perché ho interessi musicali […] ma perché ero insoddisfatto dell'uso del nostro linguaggio fatto dai poeti che mi avevano preceduto; mi pareva insomma che non avessero sfruttato in pieno le possibilità del loro strumento, che si potesse ricavarne altro», E. Montale, *Perché voi mi dite: poeta?*, «Leggere», IX, 85, 1996, pp. 71-72.

[27] P. Bigongiari, *Altri dati per la storia di Montale* (1949), in M. Forti (a cura di), *Per conoscere Montale* (1985), Mondadori, Milano 1995.

[28] E. Montale / W. B. Yeats, *Verso Bisanzio* (III, 4).

[29] O. Macrì, *Lo "sprung rhythm" nella poesia di Montale*, «Studi italiani», 5, 1991, p. 101. Ma si veda anche il contributo di Glauco Cambon, *Montale sulla spiaggia. Pagine di diario*, cit., pp. 336-338, il quale traccia un parallelo tra la yeatsiana *Among School Children* e *Un mese tra i bambini* di Montale, e scopre un'analogia tra *Sailing to Byzantium e La mia Musa* nel motivo dell'isolamento dei vecchi.

[30] G. Singh, *Montale e la poesia inglese*, in *La poesia di Eugenio Montale*, cit., p. 206. Cfr. anche M. A. Grignani, *Montale, Praz e la cultura europea: dalla Francia all'Inghilterra*, in *Montale e il canone poetico del novecento*, cit., pp. 165-188.

[31] Con questa citazione da Eliot, *Burnt Norton* (1936, 1943), il primo dei *Quattro quartetti*, si chiude il saggio *Eliot e noi*, SMP, 719. Rispetto al testo originale, significativamente, Montale aggiunge tra parentesi l'ausiliare «will» che esprime azione futura.

[32] E. Montale, prefazione a L. Piccolo, *Canti barocchi e altre liriche*, Mondadori, Milano 1956, pp. 12-13. Ora anche in SMP, pp. 1905-1912.

[33] Ivi, p. 14.

[34] Si vedano al riguardo il saggio di Gilberto Lonardi, *Montale, Piccolo e l'agone*, cit., e lo studio di Natale Tedesco, *Lucio Piccolo*, Pungitopo, Marina di Patti 1986, pp. 15-29, il quale tra i segni montaliani in Piccolo elenca «il tormento di vivere [...] l'impossibilità e pure necessità di conoscenza [...] il fare meditativo [...] l'uso delle rime [...] una descrittività naturalistica [alla quale] corrisponde un'oggettivazione simbolistica [...] l'organizzazione formale del discorso» (pp. 19-22). Su Piccolo si legga C. Cederna, *Il barone incantato*, «L'espresso», 29/04/1962, pp. 17-19. Utili risultano anche *Lucio Piccolo – Giuseppe Tomasi: le ragioni della poesia le ragioni della prosa*, Natale Tedesco, Flaccovio, Palermo 1999, e S. Palumbo, *I Piccolo di Calanovella. Magia e poesia*, introduzione di B. Parodi, fotografie di G. Fiorentino, Novecento, Palermo 2001.

[35] E. Montale, prefazione a L. Piccolo, *Canti barocchi*, cit., pp. 15-16.

[36] Si legga quanto lo stesso Piccolo afferma in una conversazione con Vanni Ronsisvalle (*Il favoloso quotidiano. Sceneggiatura e script del film tv su Lucio Piccolo*, «Galleria», 3-4, 1979, pp. 89-90) parlando del rapporto col cugino Giuseppe Tomasi di Lampedusa: «[...] c'era fra noi una sorta di gara, a chi fosse più abile scopritore di interessanti novità. Ricordo che fu così a proposito del grande poeta Yeats, il grande poeta d'Irlanda che fui io il primo a leggerlo prima ancora di Lampedusa ... Parlo di cose di molti, molti decenni addietro, quando ancora Yeats non aveva avuto il premio Nobel [...] Ricordo che ne parlai tanto con Lampedusa e Lampedusa lo lesse, accordò che era un grande poeta e scrisse subito un breve saggio ...». Il saggio a cui Piccolo si riferisce è *W. B. Yeats e il risorgimento irlandese*, «Le opere e i giorni», 11, 1926, pp. 36-46, ora anche in T. di Lampedusa, *Opere*, Mondadori, Milano 1995, pp. 469-484.

[37] Lettera citata nell'articolo di A. Piscitello, *Appunti sul rapporto Piccolo-Yeats*, in N. Tedesco (a cura di), *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*, Pungitopo, Marina di Patti 1990, p. 111, articolo che ha fornito numerosi spunti alla presente trattazione.

[38] Ivi, p. 110 e p. 122. Tra questi: la meditazione su temi esoterici *Per Amica Silentia Lunæ* (1918); le raccolte poetiche *The Rose* (1893), *The Wind Among the Reeds* (1899) e *Responsibilities* (1914); i drammi *The Countess Kathleen* (1892), *The King's Threshold* e *On Baile's Strand* (1904), *Deirdre* (1907); i saggi di *Ideas of Good and Evil* (1903) e di *Discoveries* (1907); la raccolta di racconti folklorico-esoterici *The Secret Rose* (1897).

[39] *Ibid*.

[40] Ringrazio Giovanna Musolino, autorità su Piccolo e curatrice di tre importanti raccolte delle sue opere poetiche e in prosa apparse presso l'editore milanese Scheiwiller, che mi ha gentilmente fornito copie fotostatiche delle lettere di Yeats, inedite nell'originale. Per volontà dell'editore riproduco il testo inglese di una sola delle lettere, peraltro già pubblicate in traduzione italiana nell'introduzione di N. Tedesco a Lucio Piccolo. *La figura e l'opera*, cit., pp. 9-10. Le lettere, assieme a traduzioni da Yeats e altri scrittori, verranno stampate in un volume, di prossima uscita dopo una gestazione ormai trentennale, intitolato *Fogli di traduzioni*, a cura di Giovanni Gaglio. Delle traduzioni da Yeats mi è stata consentita la sola visione. Brevemente si può dire che Piccolo – oltre a privilegiare componimenti poco frequentati dagli altri traduttori – di rado conserva il dettato versificatorio dell'irlandese, pur rispettando solitamente il contenuto, e adattando assai idiosincraticamente al proprio linguaggio e alla propria visione il tessuto poetico dell'originale; un esempio: *L'ora prima dell'alba*, traduzione della parte iniziale di *The Hour Before Dawn* (in *Responsibilities*, 1914). Per i tipi di Scheiwiller sono stati ripubblicati *Plumelia*, *La seta*, *Il raggio verde e altre poesie*, con prefazione di P. Gibellini (2001), e *Canti barocchi* e *Gioco a nascondere*, con un saggio di V. Consolo (2001).

[41] L. Piccolo, *La torre*, in Id., *La seta e altre poesie inedite e sparse*, a cura di G. Musolino, G. Gaglio, Scheiwiller, Milano 1984, pp. 21-25.

[42] L. Piccolo, *Guida per salire al monte*, in Id., *Plumelia*, Scheiwiller, Milano 1967, pp. 9-10.

[43] L. Piccolo, *Si dice che il silenzio era fuggito*, in Id., *Il raggio verde e altre poesie inedite*, a cura di G. Musolino, Scheiwiller, Milano 1993, p. 33.

[44] Cfr. *My House*, la seconda parte della sezione di *The Tower* intitolata *Meditations in Time of Civil War*, in CP, pp. 201-202.

[45] L. Piccolo, *Gioco a nascondere, Canti barocchi e altre liriche* (1960), Mondadori, Milano 1967, pp. 11-19.

[46] Rimando all'edizione curata da A. Norman Jeffares, AV, e alla traduzione italiana di A. Motti, *Una visione* (1962), Adelphi, Milano 1973.

[47] V. Ronsisvalle, *Il favoloso quotidiano. Sceneggiatura e script del film tv su Lucio Piccolo*, «Galleria», 3-4, 1979, p. 93.

[48] CP, pp. 200-206.

[49] L. Piccolo, *L'esequie della luna e alcune prose inedite*, a cura di G. Musolino, Scheiwiller, Milano 1996.

[50] Lettera di Piccolo a Corrado Stajano datata ottobre 1967, riprodotta in «Galleria», cit., pp. 99-100.

[51] R. V. Billigheimer, *Wheels of Eternity. A Comparative Study of William Blake and William Butler Yeats*, Gill and Macmillan, Dublin 1990, p. 15.

[52] Si vedano almeno: *La luna porta il mese*, in *Canti Barocchi*; *Gioco a nascondere* e *Anna Perenna* in *Gioco a nascondere* ...; *Da molt'anni*, *Alla luna* in *La seta*; *In questo limbo* e *In alto la luna si turba* in *Il raggio verde*.

[53] Cfr. L. Piccolo, *Canti barocchi*, cit., pp. 35-36.

[54] Varrebbe la pena di estendere la ricerca a suo tempo esemplarmente condotta da Giovanni Pozzi (*La rosa in mano al professore*, Edizioni Universitarie, Friburgo 1974), almeno alle maggiori letterature europee della fase moderna e contemporanea.

[55] V. Ronsisvalle, *Il favoloso quotidiano. Sceneggiatura e script del film tv su Lucio Piccolo*, cit., p. 95.

[56] Ivi, pp. 94-95.

[57] Cfr. il ricordo di Andrea Vitello: «Lucio sa dire le cose più strane con la più naturale semplicità. Dice, ad esempio, di possedere un orecchio attento ai "sussurri delle ombre" e di parlare con gli spiriti di trapassati (che il barone Casimiro [fratello di Lucio] fotografa con pellicola all'infrarosso). Ma preferisce far cadere il discorso su Yeats, con il quale è stato in corrispondenza sul problema delle fate: conserva ancora le lettere, chiuse in un cofanetto; ma la serratura dell'armadio, per qualche incantesimo, si è bloccata: niente da fare», *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio, Palermo 1987, p. 335. Si veda anche D. Gilmour, *The Last Leopard. A Life of Giuseppe di Lampedusa*, Quartet, London 1988, pp. 78-79.

[58] G. Amoroso, *Lucio Piccolo figura d'enigma*, Scheiwiller, Milano 1988, p. 108.

[59] Sapientemente edite da Giovanna Musolino, appaiono in: L. Piccolo, *L'esequie della luna*, cit., rispettivamente alle pp. 61-62 e 53-56.

[60] Si legga la prefazione di Giovanna Musolino, ivi, p. 11, e, nello stesso volume, alle pp. 59-60, la breve prosa *Il libro*. Conviene ricordare quanto Piccolo afferma nell'intervista a Vanni Ronsisvalle: «Il mondo contadino per me è importantssimo perché ovviamente, l'arcaismo, la mentalità antichissima, questo non può che provocare la simpatia del poeta» (*Il favoloso quotidiano. Sceneggiatura e script del film tv su Lucio Piccolo*, cit., p. 74).

[61] Cfr. supra, nota 24.

[62] W. B. Yeats, *The Symbolism of Poetry*, in EI, p. 159.

[63] Cfr. anche: «Solitary men in moments of contemplation receive, as I think, the creative impulse from the lowest of the Nine Hierarchies» (ivi, pp. 158-159) dove è da sottolineare il riferimento magico-simbolico al numero nove cui si è sopra accennato.

[64] W. B. Yeats, *Magic*, cit., p. 50.

[65] L. Piccolo, *La stagione, La seta*..., cit., p. 51.

[66] Cfr. *Il favoloso quotidiano. Sceneggiatura e script del film tv su Lucio Piccolo*, cit., p. 73.

[67] Frase tratta dalla lettera spedita a Eugenio Montale, riportata in L. Piccolo, *Canti barocchi*, cit., p. 9.

[68] N. Zago, «*La scorrente parete dipinta*». *Appunti sulla poesia di Piccolo*, in *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*, cit., p. 51.

[69] N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, cit., p. 13.

[70] E. Montale, *Andati e tornati in novanta ore (1950)*, ora in *Prose e racconti,* cit., p. 330.

[71] G. Pacchiano, *Ricordo di Sergio Solmi*, in S. Solmi, *Poesie, meditazioni e ricordi. Tomo I: Poesie e versioni poetiche*, a cura di G. Pacchiano, Adelphi, Milano 1983, p. 308. D'ora in poi il volume sarà indicato con l'abbreviazione PV seguita dall'indicazione della pagina.

[72] P. P. Pasolini, *Passione e ideologia* (1960), Garzanti, Milano 1973, p. 451.

[73] P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento* (1978), Mondadori, Milano 1983, p. 621.

[74] E. Montale, *Sergio Solmi. Settant'anni. Uomo e poeta*, SPM, p. 2933.

[75] Cfr. S. Solmi, *La letteratura italiana contemporanea*, a cura di G. Pacchiano, in 2 tomi, *I: Scrittori negli anni; II: Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, Adelphi, Milano 1992-1998 (abbreviato in LIC1 e 2) e Id., *Studi leopardiani*, Adelphi, Milano 1987.

[76] Cfr. S. Solmi, *La salute di Montaigne*, Ricciardi, Milano-Napoli 1952; S*aggio su Rimbaud*, Einaudi, Torino 1974; *Il pensiero di Alain* (1930), Nistri-Lischi, Pisa 1976; *La luna di Laforgue e altri scritti di letteratura francese*, Mondadori, Milano 1976.

[77] S. Solmi, *[Poiché mi si chiede]*, PV, 139-140. Una nota inedita forse di presentazione per qualche rivista o per una eventuale quarta di copertina.

[78] Ivi, p. 140.

[79] *Ibid*.

[80] *Ibid*.

[81] Ivi, p. 141.

[82] Ivi, p. 142.

[83] Si vedano le note di Giovanni Pacchiano in PV, pp. 263-288.

[84] Ivi, p. 316.

[85] *I giardini di Vercelli* (1947), PV, 47.

[86] P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 623.

[87] E. Montale, *Sergio Solmi. Settant'anni. Uomo e poeta*, SMP, p. 2932.

[88] *Ibid*.

[89] *Arte poetica* (1950), PV, p. 61.

[90] *Canto di donna* (1927), PV, p. 10.

[91] *Il fiore* (1972), PV, p. 101.

[92] *ll testimone (anni Settanta)*, PV, 132.

[93] *Lamento del vecchio astronauta* (1963), PV, p. 86.

[94] *Ritorno a una città* (1940), PV, p. 25.

[95] *La passeggiata, stamane, (primi anni Settanta?)*, PV, p. 128. Cfr. la nota a p. 286.

[96] G. Pacchiano, *Fantasmi di nebbia*, in S. Solmi, *Poesie, meditazioni e ricordi. Tomo II: Meditazioni e ricordi*, a cura di G. Pacchiano, Adelphi, Milano 1984, p. 367. Questo volume sarà d'ora in poi indicato con l'abbreviazione MR, seguita dall'indicazione della pagina.

[97] Cit. in MR, p. 308

[98] *Ibid*.

[99] Ivi, p. 310.

[100] G. Pacchiano, *Fantasmi di nebbia*, cit., p. 367.

[101] E. Montale, *Sergio Solmi. Settant'anni. Uomo e poeta*, SMP, p. 2933.

[102] S. Solmi, *La critica letteraria in Italia* (1953), LIC2, p. 104.

[103] S. Solmi, *Croce e noi* (1946), LIC2, p. 90.

[104] S. Solmi, *Carattere della prosa italiana* (1927), LIC2, pp. 164-165.

[105] PV, p. 47.
[106] *Ibid.*
[107] S. Solmi, *Volontà classica del Novecento* (1946), LIC2, pp. 518-519.
[108] S. Solmi, *Le nuove ortodossie* (1954), LIC2, pp. 534-535.
[109] *Ibid.*
[110] Ivi, p. 538.
[111] Edizioni della Meridiana, Milano 1951. Ora inclusa in LIC1, pp. 309-315.
[112] S. Solmi, *La poesia di Montale*, «Nuovi argomenti», 26, maggio-giugno 1957, pp. 1-42; ora in LIC1, pp. 363-409.
[113] Ivi, p. 380.
[114] G. Pacchiano, *Ricordo di Sergio Solmi*, PV, p. 308.
[115] Si leggano l'antologia da lui curata assieme a Carlo Fruttero, *Le meraviglie del possibile*, Einaudi, Torino 1959 e il *Saggio sul fantastico. Dall'antichità alle prospettive del futuro* (1971), Einaudi, Torino 1978.
[116] S. Solmi, *Quaderno di traduzioni*, Einaudi, Torino 1969, e Id., *Quaderno di traduzioni II*, Einaudi, Torino 1977. Le due raccolte, assieme a traduzioni mai pubblicate in volume, sono reperibili adesso in PV.
[117] E. Montale, *Sergio Solmi. Settant'anni. Uomo e Poeta*, SMP, p. 2933.
[118] P. V. Mengaldo, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi* (1982), in *La tradizione del Novecento*, nuova serie, Vallecchi, Firenze 1987, pp. 307-356, saggio in cui le traduzioni da Yeats sono quasi del tutto trascurate.
[119] PV, p. 227.
[120] P. V. Mengaldo, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, cit., p. 312.
[121] PV, p. 228.
[122] *Ibid.*
[123] *Ibid.*
[124] Ivi, pp. 228-229.
[125] Ivi, p. 235.
[126] *Ibid.*
[127] *Ibid.*
[128] Ivi, pp. 235-236
[129] Ivi, p. 234.
[130] Ivi, p. 231.
[131] «La perfezione della traduzione consiste in questo, che l'autore tradotto non sia, per esempio, greco in italiano, greco o francese in tedesco, ma tale in italiano o in tedesco, quale egli è in greco o in francese», G. Leopardi, *Zibaldone*, 2134.
[132] Cit. in PV, p. 232.
[133] Ivi, p. 314.
[134] Si vedano A. Stella (a cura di), *"Il Convegno" di Enzo Ferrieri e la cultura europea dal 1920 al 1940*, Università degli Studi di Pavia, Pavia 1991 e Id., *Incontro con Enzo Ferrieri*, Università degli Studi di Pavia, Pavia 1990.
[135] *The Rose of the World* è stata tradotta da Roberto Sanesi (v. T:1974/3) e Giorgio Melchiori (v. T:1965/1); *The Scholars*, oltre che da Sanesi e Melchiori, è stata tradotta anche da Carlo Izzo (T:1950/2) e Ariodante Marianni (v. T:1989/1).
[136] Il testo delle poesie di Yeats è quello stabilito in CP, pp. 140 e 36. I testi delle traduzioni di Solmi sono tratti da PV, pp. 209-210.
[137] UP1, p. 233.
[138] G. Pacchiano, *Lettore d'Europa*, LIC2, p. 690.
[139] UP1, p. 233.
[140] Cfr. supra nota 77. Si legga anche quanto Solmi scrive in [Come mi vedo], altra nota autobiografica inedita: «Ho l'impressione di essere stato spesso frainteso, come poeta, dalla critica», PV, p. 143.
[141] PV, p. 142.
[142] G. Pacchiano, *Ricordo di Sergio Solmi*, PV, p. 321.

[143] CP, p. 36.
[144] EI, p. 509.
[145] PV, p. 117.
[146] Ivi, p. 124.
[147] Ivi, p. 91.
[148] P. V. Mengaldo, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, cit., p. 310.
[149] G. Pacchiano, *Ricordo di Sergio Solmi*, PV, p. 319.
[150] PV, p. 206.
[151] Ivi, p. 71.
[152] Ivi, p. 99.
[153] Cit. in JC, p. 27.
[154] PV, p. 83.
[155] Ivi, pp. 94-95.
[156] Lettera di Solmi a Ghanshyam Singh, cit. in PV, p. 279.
[157] Giovanni Pacchiano, *Ricordo di Sergio Solmi*, ivi, p. 308.
[158] P. V. Mengaldo, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, cit., p. 335.
[159] Ivi, pp. 325-326.
[160] S. Solmi, *Studi e nuovi studi Leopardiani*, Ricciardi, Milano-Napoli 1975, p. 10.
[161] Cfr. nota 135.
[162] Cfr. nel cap. 3.2. di questo lavoro, la voce bibliografica T:1950/2.
[163] Ivi, T:1961/1.
[164] Ivi, T:1965/1.
[165] Ivi, T:1989/1.
[166] PV, pp. 232-233.
[167] W. Benjamin, *Il compito del traduttore, Angelus Novus. Saggi e frammenti* (1955), Einaudi, Torino 1976, p. 47.
[168] P. V. Mengaldo, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi*, cit., p. 308.
[169] G. Giudici, *Fiori d'improvviso*, Edizioni del Canzoniere, Roma 1953. Una bibliografia delle opere di Giudici, curata da Rodolfo Zucco, è inclusa alle pp. 149-171 di «Hortus. Rivista di poesia e arte», 18, 1995, numero monografico sull'opera di Giudici (Giovanni Giudici: ovvero la costruzione dell'opera).
[170] G. Giudici, *A una casa non sua. Nuovi versi tradotti* (1955-1995), postfazione di Massimo Bacigalupo, Mondadori, Milano 1997, p. XI. D'ora in poi il volume sarà abbreviato con la sigla CNS, seguita dall'indicazione della pagina.
[171] Traduzione contenuta in CNS, pp. 73-75. L'altra raccolta di traduzioni poetiche pubblicata da Giudici è *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti* (1955-1980), Einaudi, Torino 1982. I riferimenti a questo volume saranno d'ora in poi indicati con l'abbreviazione APP seguita dai numeri delle pagine. Nel 2003 Giudici ha dato alle stampe il volume *Vaga lingua strana. Dai versi tradotti*, con una introduzione di Rodolfo Zucco, Garzanti, Milano, in cui ha raccolto una vasta selezione delle sue traduzioni; qui le versioni da Yeats vengono riproposte, con minime varianti, alle pp. 111-123.
[172] *Eugenio Onieghin* di Puškin in versi italiani, con prefazione di G. Folena, Garzanti, Milano 1983. Originariamente pubblicato nel 1975. La versione del 1983, riveduta, è stata ristampata nel 1984, ulteriormente corretta. Sulla traduzione si legga A. Bertoni, *Simmetrie del disordine*, «Hortus», cit., p. 33-48, in particolare le pp. 41-48.
[173] I. de Loyola, *Esercizi spirituali*, a cura di G. Giudici, Mondadori, Milano 1984.
[174] G. Giudici, CNS, p. 188.
[175] A. Satta Centanin, *Mistero, distanza e sardine sott'olio: teoria e pratica della traduzione in Giovanni Giudici*, «Hortus», cit., p. 99.
[176] G. Giudici, *Da un'officina di traduzioni*, in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano 1989, p. 87; abbreviato d'ora innanzi con la sigla OT seguita dal numero delle pagine. Il saggio è stato ristampato in G. Giudici, *Per forza e per amore. Critica e letteratura* (1966-1995), Garzanti, Milano 1996, pp. 20-33.

[177] CNS, p. 187.
[178] APP, p. vi.
[179] Ivi, p. vii.
[180] Giudici si laurea in lettere a Roma negli anni Quaranta in letteratura francese con Pietro Paolo Trompeo.
[181] G. Giudici, *Tradurre poesia: per passione e su commissione*, in Id., *Tradurre i poeti*, a cura dell'Accademia Biella Cultura, Crocetti, Milano 1988, p. 49.
[182] OT, p. 82.
[183] OT, p. 83.
[184] OT, p. 89.
[185] APP, p. ix.
[186] OT, pp. 89-90.
[187] APP, p. ix.
[188] CNS, pp.103-125.
[189] APP, p. ix.
[190] OT, p. 87.
[191] CNS, p. 186.
[192] OT, pp. 86-87.
[193] Ivi, p. 90.
[194] Ivi, p. 88.
[195] Ivi, p. 87.
[196] CNS, p. 207.
[197] CNS, p. 188 e p. 185.
[198] G. Giudici, *Andare a piedi in Cina. Racconto sulla poesia*, E/O, Roma 1992, p. 77.
[199] OT, p. 87.
[200] Si vedano le pagine sul «costante e fecondo rapporto» in Giudici tra traduzione e poesia in proprio in A. Satta Centanin, *Mistero, distanza e sardine sott'olio*, cit., pp. 102-105, e le note sull'argomento contenute nella Postfazione di M. Bacigalupo a CNS, in particolare p. 205.
[201] APP, p. xiv.
[202] W. B. Yeats, *La torre*, Rizzoli, Milano 1984. Cfr. T:1984/1.
[203] (1938); CP, pp. 392-393.
[204] G. Giudici, *Empie stelle* (1993-1996), Garzanti, Milano 1996, p. 78.
[205] P. V. Mengaldo, *Per un saggio sulla poesia di Giudici*, «Hortus», cit., p. 22.
[206] A. Berardinelli, *La musa umile* (1981), in *Appendice* a Giovanni Giudici, *Poesie 1953-1990*, vol. 2, Garzanti, Milano 1991, p. 501.
[207] G. Giudici, *Quando spera di campare Giovanni*, Garzanti, Milano 1993, pp. 92-94: «Inglese nella lingua / Ma non di vera nazione – / E scrivono di lui che ormai verso i sessanta / Conobbe una seconda pubertà: / L'opera venne a nuova fioritura // Dissero grazie a una cura / In Svizzera—benché / Attestano le fonti / Che in Vienna fu l'operazione al pene / E che gli fece più male che bene» (vv. 1-10).
[208] Cfr. G. Giudici, *Autobiologia*, Mondadori, Milano 1969.
[209] G. Ferrata, *Poesia e Verbo Essere* (1966), in *Appendice* a Giovanni Giudici, *Poesie 1953-1990*, vol. 1, Garzanti, Milano 1991, p. 459.
[210] Cfr., ancora, *Biografie* (vv. 44-45).
[211] G. Giudici, *Yeats, William Butler*, in *Enciclopedia Europea*, vol. 11, Garzanti, Milano 1981, pp. 1107-1108. La presentazione, evidentemente, risale al periodo in cui Giudici stava lavorando alle traduzioni yeatsiane per Rizzoli, ed è testimonianza dello studio dell'opera di Yeats intrapreso dal poeta ligure.
[212] A. Satta Centanin, *Mistero, distanza e sardine sott'olio*, cit. p. 108.
[213] Il testo originale è tratto da CP, pp. 215-217; 193-194; 204. Le traduzioni di Giudici sono in APP, pp. 200-211.
[214] La versione riprodotta in *Vaga lingua strana*, cit., pp. 112-117, propone una variante al v. 35: «il ricordo o il nepente» è sostituito da «una droga o il ricordo»;

come sostiene Rodolfo Zucco, in questo caso Giudici sacrifica la fedeltà alla rima per una fedeltà alla 'stranezza' della propria sensibilità poetica e linguistica (cfr. p. xviii).

[215] G. Melchiori, note a W. B. Yeats, *Quaranta poesie* (1965), Einaudi, Torino 1983, p. 152.

[216] La vicenda editoriale della poesia è ripercorsa in G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, Mondadori, Milano, 2000, p. 1769.

[217] M. Bacigalupo, *Il filo rosso della malinconia*, «Poesia», ix, 101, dicembre 1996, p. 5.

[218] G. Giudici, *Yeats, William Butler*, in *Enciclopedia europea*, cit., p. 1108.

CAPITOLO 3

LA FORTUNA DI YEATS IN ITALIA

1. La fortuna di Yeats in Italia

1.1 Dal 1905 al 1946: il 'caso' Linati

Rispetto ad altri paesi europei, e anche extraeuropei, in Italia il nome di William Butler Yeats iniziò a circolare con un certo ritardo. In Francia, ad esempio, poesie del futuro premio Nobel sono pubblicate con una certa regolarità sin dal 1896; in Norvegia nel 1898 viene data alle stampe la traduzione di *The Celtic Element in Literature*; in Germania nel 1894 viene pubblicata una versione di *Fairy and Folk Tales*; e addirittura in Giappone versioni poetiche da Yeats sono edite su periodici a partire dal 1905. Simile la situazione riguardante le recensioni e i contributi critici, con la Francia ancora nel ruolo del paese più attento all'opera del poeta irlandese, il cui nome, sin dal 1903, inizia peraltro ad esser noto anche in Russia[1].

In Italia le prime notizie riguardanti l'opera di Yeats compaiono nel 1905, su «Emporium». Ulisse Ortensi sottolinea immediatamente l'importanza del poeta ed esordisce affermando che «con Yeats, e principalmente per lui, la letteratura irlandese ha ottenuto un posto di onore nel tempio del pensiero umano» (265)[2]. L'autore prosegue tracciando una breve ricognizione storico-letteraria dell'Irlanda – non sempre accurata: numerosi sono gli errori in cui incorre –, ricordando alcuni degli autori che hanno contribuito nel passato a stabilire l'esistenza di una vena letteraria 'irlandese': James Clarence Mangan, Samuel Ferguson e Thomas Davis (che Ortensi ribattezza David). Questa tradizione di recupero delle fonti antiche ricantate in lingua inglese, secondo Ortensi, trionfa «in questo giovane poeta», cosicché a Yeats «nell'Irlanda […] par di vedere, nella terra, nei monti, nei laghi, nei ruderi degli edifici solenni che furono, negli esseri nobili […] solo ombre dei pensieri di Dio» (266). È Yeats un *principe* tra gli scrittori moderni di lingua inglese? Per Ortensi egli è soprattutto un «principe irlandese, in pieno carattere di razza, con tutte le ricchezze, tutte le passioni e tutti i sentimenti della razza stessa» (267). L'autore ne esalta le qualità di attento conoscitore del folclore locale, a cui sovrappone una certa vena «misteriosa» mutuata da Blake; ne loda le capacità di romanziere (e come esempio cita *John Sherman*), e lo considera un buon poeta, «adoratore» dei romantici, lontano dalle avanguardie, soprattutto

Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, ISBN 978-88-8453-973-1 (online),
ISBN (online) 978-88-8453-973-1, 2009 Firenze University Press.

apprezzando quella nota sincera e ispirata delle liriche d'amore. Ma Yeats è prevalentemente drammaturgo, e anche nei suoi drammi emerge la vena romantica del desiderio d'un passato ormai lontano; ed è anche poeta che si chiude «nella purezza dei cenacoli» e sostiene che la poesia non «può esser la riproduzione integrale del reale [ma] deve essere ristretta soltanto ad un piccolo numero di simboli amati […] deve essere un ascetismo dell'immaginazione» (271). E però, si chiede Ortensi, la voce di Yeats saprà rinunciare a questo elitarismo, saprà «questo principe della corte di Shelley» «diventare moderno, europeo, mondiale?». Yeats possiede un cuore nobile che «palpita per l'Irlanda» (272) e che «domani […] forse parlerà», solo se riuscirà a vivere «fuori dai cenacoli» e a dar voce ai «diseredati della sua terra»; egli è «uomo di genio: il mondo si attende che canti all'Europa […] senza fantasmi e senza spettri» (273). Il ritratto che emerge dalla presentazione di Ortensi è quindi potenzialmente positivo. Il critico contesta a Yeats la tendenza a rifugiarsi nel mondo degli spiriti e dei folletti, la distanza dalla realtà che lo circonda, e si sofferma soprattutto sulla sua attività di drammaturgo, analizzando «*La contessa Kathleen*, *La terra del desiderio del cuore*, *Le acque illusorie*, e *Kathleeen in Hoolihan* [sic]», che a suo parere rappresentano la dimostrazione del suo genio.

La tendenza a considerare Yeats solo o essenzialmente drammaturgo sarà prevalente in Italia fino agli anni Trenta, quando inizia ad esserne tradotta l'opera poetica, mentre, fino al 1914 i contributi italiani pongono l'accento sul teatro quasi in maniera esclusiva. Mario Borsa, nel suo *Il teatro inglese contemporaneo* (1906) (C:1906/1), apprezza tuttavia lo Yeats poeta, che definisce «l'esteta del nuovo movimento» (271) di rinascita letteraria irlandese, la cui lirica «ha una schietta e profonda originalità» (275), e afferma che gli elementi ideali alla base della sua poesia sono rintracciabili anche nei drammi, i quali però, per il loro fondarsi sul 'sogno' e su temi e personaggi dell'età 'eroica' del suo paese, appaiono deboli su un palcoscenico che non sia irlandese: «*La Contessa Cathleen*, *Cathleen ni Hoolihan*, *Shadowy Waters*, *On Baile's Strand*, *The King's Threshold*», ancorché interessanti, sono troppo radicati nella tradizione dell'isola per aver valore universale. In *Where There is Nothing*, invece, Borsa trova «un nuovo curioso elemento, una specie di anarchismo esotico, qualche cosa di orientale e di tolstoiano» che lo affascina, e, benché non perfettamente riuscita dal punto di vista drammaturgico, la *pièce* ha «forti momenti drammatici e alcune peregrine bellezze di pensiero poetico». Yeats ha voluto «drammatizzare una selvaggia ribellione dello spirito» nella figura del protagonista, la cui rivolta, secondo il critico, «è vera e umana» (278). Borsa sembra dunque apprezzare il lato più europeo dello Yeats drammaturgo, disdegnando quello più provinciale che invece appare importante per Federico Olivero (C:1914/3), il quale dedica allo Yeats scrittore di teatro un'ampia parte del suo studio sul tardo romanticismo inglese.

Olivero sottolinea subito la validità della fantasia poetica di Yeats che ritorna a un'epoca primitiva, a un mondo leggendario; tale «nostalgica aspirazione» (108) è una delle caratteristiche più interessanti del suo fa-

re poetico. L'Irlanda viene dipinta fedelmente dal poeta, le figure che egli trae dal passato sono «simboli dei suoi stati psicologici» e non esempio di «sterile erudizione». Il temperamento drammatico di Yeats è già presente in *The Wind Among the Reeds*, la raccolta del 1899, e infatti nei drammi egli «tenta di fondere perfettamente l'elemento lirico col tragico», anche se poi il *climax* è sempre lirico. A differenza di Ibsen, che introduce «il leggendario […] nella vita moderna» incidentalmente, come un elemento simbolico, Yeats «fa delle leggende l'intera trama del suo lavoro» (132). Per cui in *The Shadowy Waters*, *The Land of Heart's Desire*, *The Countess Cathleen*, sogno, mistero e leggenda, che riassumono lo stato d'animo del poeta, sono i fili che cuciono insieme i drammi. Rispetto a Maeterlinck, Yeats si attiene di più alla realtà, ed è assai più attento al verso; il suo stile è maturato fino ad essere più consapevole e più sottile in *The Hour Glass*, *pièce* con la quale Yeats supera, in un certo qual modo, i limiti dei drammi precedenti volgendosi al *morality play*, e dove i personaggi diventano simboli ed è rintracciabile un ritorno ad un'ingenuità forse assente nelle altre opere analizzate. Olivero conclude affermando che in tutti i drammi di Yeats i protagonisti, in un modo o nell'altro, raggiungono «il loro segno», e che alla base del suo teatro c'è una vena di ottimismo. Seppure poco analitico, il contributo di Olivero è il primo in cui l'opera yeatsiana viene presentata nel suo complesso e risulta interessante per l'accenno alle fonti irlandesi dell'ispirazione e per il legame che egli rintraccia tra la poesia e la produzione teatrale dello scrittore.

Su «Nuova antologia» del febbraio 1914 (C:1914/1) viene pubblicata una breve nota, a firma Nemi, intitolata *R. Tagore su W. Butler Yeats*[3] nella quale viene presentato il sunto di un articolo su Yeats scritto dal Nobel indiano. Tagore considera Yeats il Burns d'Irlanda, perché, come lo scozzese, «abbatté le siepi dei convenzionalismi e mise a nudo l'anima» del suo paese. Yeats «rivela lo spirito d'Irlanda traverso la sua anima individuale […] Egli vede questo mondo non coi propri occhi; egli abbraccia questo mondo non colla sua intelligenza, ma fa l'una e l'altra cosa con la sua vita e il suo spirito» (545). L'immagine che emerge è quella di «una possente individualità», di un poeta dalla «pienezza […] intellettuale e immaginativa» (544). L'importanza dell'articolo sta nel fatto che viene adoperata una fonte autorevole (un Nobel all'epoca già conosciuto in Italia [cfr. T:1914/2]) per diffondere una voce ancora scarsamente nota nel nostro Paese.

Sempre nel 1914 appare anche un volume di versioni dei drammi di Yeats ad opera di Carlo Linati. Lo scrittore comasco rappresenta un caso unico e chiaro nell'ancòra confusa ricostruzione dei rapporti letterari italo-irlandesi. Egli fu il primo a dedicarsi con costanza e passione alla diffusione delle nuove voci d'Irlanda nel nostro paese, traducendo opere non solo di Yeats, ma anche di John Millington Synge, Lady Gregory, Sean O'Casey e James Joyce[4]. La sua attività di divulgatore non si limitò ad autori irlandesi; è noto infatti che Linati tradusse e scrisse su De Quincey, Stevenson, Lawrence, Sterne, Henry James, Dickens, e fu il primo a presentare in Italia, attraverso la sua attività di recensore e di 'intratteni-

tore giornalistico', scrittori come Hemingway, E. E. Cummings e W. C. Williams[5]. Il suo amore per l'Irlanda e la sua letteratura nacque per caso: intorno al 1910 Franco Leoni, un amico musicista che per lungo tempo aveva lavorato a Londra, gli propose di tradurre *Riders to the Sea* che egli desiderava musicare. La lettura della tragedia di Synge fu per Linati una tale folgorazione («un nuovo orizzonte di poesia, mistica, paesana, fantasiosa, mi si schiudeva»[6]) che lesse molti degli autori della cosiddetta Rinascenza celtica, prediligendo le opere drammatiche di Yeats, Lady Gregory e Synge, e decidendo immediatamente di volgerle in italiano. Per prepararsi al compito, nel 1913 Linati si reca a Londra con Leoni e l'amico editore Facchi. In quell'occasione conoscerà Yeats, che descrive «assai preoccupato allora da un certo suo misticismo scenico, da problemi raffinati di colori, luci, tenebre, mistero, quei problemi a un dipresso che vennero poi di moda tant'anni dopo, anche da noi»[7]. Dopo il suo ritorno in Italia, nel giro di due anni, Linati produsse tre volumi di traduzioni da Yeats, Synge e Lady Gregory, tutte pubblicate da Facchi[8]. Di Yeats Linati sceglie quelle *Tragedie irlandesi* (T:1914/1) che già Ortensi e Olivero avevano analizzato nei loro saggi, e che a suo parere – scrive nel *Proemio* – «lo rappresentano più compiutamente» (xxviii) e «ci offrono quattro aspetti del suo pensiero drammatico: quello mistico-diabolico (*The Countess Cathleen*); quello villereccio-pagano (*The Land of Heart's Desire*); quello magico-druidico (*The Shadowy Waters*); quello simbolico-nazionale (*Cathleen Ni Houlihan*)» (xxx). Tuttavia la discussione dei testi appare superficiale. Linati si sofferma sulla descrizione minuta dei personaggi e delle scene «piene di dettami pittorici» (xxxv). *The Countess Cathleen* è la tragedia più importante di Yeats: è un'opera nella quale è «ottimamente fuso l'elemento realistico col demoniaco», «una delle pagine più ardite e potenti della drammatica contemporanea» per la «proprietà e naturalezza di caratteri, la salda unità d'intreccio e la foga lirica ben contenuta» (xxxi-xxxii). *Cathleen ni Houlihan* è invece «un'allegoria politica» dell'Irlanda «fiaccata da tanti secoli di tirannia inglese ma sempre pronta ad accorrere [...] al richiamo della libertà» (xxxvi). La parte iniziale del *Proemio* è dedicata al racconto della vita di Yeats e alla presentazione della sua poesia, giudicata ricca e suggestiva espressione di «uno dei poeti più immaginosi ad un tempo e analitici dell'epoca postvittoriana» (xviii). Il senso mistico, quasi magico della natura, il sentire etereo, febbrile, misterioso, ardente e nebuloso, il procedere per immagini e similitudini soventi inaspettate, bizzare e perfino grottesche, appaiono essere la cifra stilistica dello Yeats poeta, che molto si adoperò per la cultura del suo paese. E infatti le pagine introduttive ricostruiscono con attenzione gli inizi della cosiddetta Rinascenza celtica in letteratura e – asserzione assai audace per l'epoca –, stabiliscono l'esistenza di una tradizione letteraria autonoma da quella inglese.

L'opera di traduzione fu particolarmente difficoltosa. La resa del testo poetico inglese in prosa italiana è in definitiva non impeccabile, anche perché il gusto toscaneggiante e al contempo erudito della lingua di Linati prende il sopravvento sull'originale: talvolta stravagante nella resa,

che appare tuttavia suggestiva (così ad esempio traduce un passo da *The Countess Cathleen*: «Because that's how the trick-o'-the-loop man talks»[9], «Avrei dovuto capirlo prima, che le vostre non erano che trappole da garbuglioni» (17), dove al tono solenne e ricercato della griglia fonica dell'originale, Linati sostituisce un'aura popolaresca e fiorentineggiante). Si tratta come afferma Arturo della Torre, di «traduzioni eroiche»[10], rivedute con maggiore accuratezza negli anni successivi da parte di un Linati traduttore più accorto e meno inventivo. Il volume ebbe scarso successo di vendite[11], ma ciò non scoraggiò Linati che ripropose Yeats nel 1919, con *L'oriolo a polvere*, una traduzione di *The Hour-Glass*, sulle pagine di «La Ronda» (T:1919/1), e un adattamento di *The Land Of Heart's Desire* per l'opera musicale di Franco Leoni, che da *Visioni di maggio* diviene *La terra del sogno* (T:1919/2). Particolarmente riuscito il libretto per l'opera di Leoni, rappresentata al Teatro dei Filodrammatici di Milano il 10 gennaio 1920. Il tono cruscante della traduzione del 1914 si addolcisce nel tentativo di venire a patti con la partitura[12]. La lunga e faticosa battuta iniziale di Bridget si condensa in un semplice e musicalmente efficace: «Guardatela! È tutto il giorno ch'è assorta nella lettura di quel vecchio libro. Ah! s'avesse dovuto sgobbare come gli altri, già ci avrebbe assordati con le sue querele» (3).

Linati riproporrà le traduzioni da Yeats negli anni Quaranta singolarmente su *Il dramma*, e in deliziosi libretti editi dalla casa milanese dal nome suggestivamente yeatsiano, Rosa e Ballo, con sostanziali modifiche che le rendono più vicine al testo originale e assai meno idiosincratiche. Anche l'attività linatiana di divulgazione prosegue fino al 1945 con interventi di vario spessore e portata – dal tono sempre all'insegna dell'economia, essenzialmente giornalistico, aneddotico e raramente di affondo critico –, che spaziano dai ricordi della collaborazione con Leoni a *La terra del sogno* (C:1929/1) all'attenta presentazione del panorama letterario irlandese degli anni Trenta (C:1930/1), dal ricordo commosso del poeta scomparso (C:1940/3) alle poche righe sul rapporto tra Yeats e Joyce (C:1941/1), da un articolo in cui Linati rammenta ancora un incontro col poeta a Londra e di un whisky bevuto insieme discutendo di poesia e di teatro (C:1942/1) al compiaciuto racconto del suo esser stato il primo a far conoscere Yeats e la letteratura d'Irlanda in Italia (C:1943/1), all'analisi della religiosità profonda di *Lady Cathleen* (C:1943/2). Se il Linati traduttore, come afferma Carlo del Teglio, «più che la lettera» riuscì a rendere «lo spirito, il mondo emotivo ch'egli andava assaporando»[13], assai più importante appare la sua opera divulgativa: fu infatti solo grazie al suo entusiasmo che venne scoperta quella comunanza tra Lombardia, Italia e Irlanda, fino ad allora «sorelle senza saperlo»[14].

La notizia dell'assegnazione del Premio Nobel 1923 per la letteratura passa in Italia quasi inosservata. Guido Ferrando, sulle pagine della rivista fiorentina «Il marzocco» (C:1923/2), sottolineando la sorpresa per il premio all'irlandese – il candidato più quotato sembrava essere Thomas Hardy –, riconosce a Linati il merito di aver introdotto l'opera di Yeats in Italia, e osserva che nel nostro Paese la notorietà del premiato è legata

«quasi esclusivamente» alle sue opere drammatiche. Tuttavia Yeats, «anima del grande movimento» di rinascita spirituale e letteraria irlandese, è anche poeta, la cui opera esemplare è *The Wanderings of Oisin*, «canto soffuso di spiritualità evanescente», paragonabile a Keats per la rivelazione della bellezza che le sue poesie esprimono, e a Shelley per l'idea di «poesia come espressione dell'eterno vero, come liberazione» (1). Attaccato alla sua terra, Yeats è, sì, importante autore di teatro, ma la sua cosa più perfetta è *Per Amica Silentia Lunæ*, «interpretazione mistica dell'universo, ispirata al platonismo». La nota perplessa di Ferrando si conclude con l'immagine di uno Yeats ormai interessato soltanto «allo spiritismo, alla magia, alla negromanzia», ma con la speranza che «egli possa e voglia darci qualche altra rivelazione di bellezza, qualche nuova parola di verità e di vita» (2). L'articolo dichiaratamente celebrativo di Walter Starkie pubblicato su «Nuova antologia» (C:1924/1), e commissionatogli per l'occasione (non risulta infatti che sia stato pubblicato in inglese), sulla scia della motivazione del premio, che sottolineava soprattutto l'impegno teatrale del poeta irlandese, pone anch'esso l'accento su Yeats drammaturgo. Starkie, all'epoca direttore dell'Abbey Theatre, afferma che Yeats è un «reazionario contro il dramma realista» e che nel suo teatro egli «sembra voler tentare il volo lungo della vita terrena verso un aere più puro» (243): esempi di questa tendenza sono *The King's Threshold*, *The Shadowy Waters* e *Deirdre*. *On Baile's Strand* è invece influenzata dallo «spirito galaico [sic] di Lady Gregory», ed è opera di «rude tragicità» (244-245). L'articolo si conclude con un accenno alla nomina senatoriale e al serio impegno di Yeats per la vita e la cultura del suo paese.

Su Yeats poeta è di nuovo Federico Olivero a intervenire, pur se la figura dello Yeats drammaturgo è anche in questo caso dominante. In un capitolo del suo *Studi su poeti e prosatori inglesi*, dedicato a «La leggenda di Ulisse nel Tennyson e in alcuni poeti irlandesi» (C:1925/1), in cui il critico rinviene tracce del 'viaggio di Ulisse' in alcuni componimenti poetici dell'antica letteratura irlandese, Yeats viene citato per l'uso del tema del viaggio simbolico in *The Wandering of Oisin* e in *The Shadowy Waters*. In realtà si tratta di poco più che un *resumé* delle due opere. Purtuttavia le brevi note analitiche sul poemetto offrono qualche motivo d'interesse. Olivero osserva che Yeats si è ispirato non solo alle leggende celtiche del ciclo feniano, ma anche alla poesia gaelica del secolo XVIII, e sottolinea affinità e differenze tra le fonti e la versione yeatsiana: se, come «nell'antica tradizione», Yeats utilizza la forma del dialogo tra l'eroe e San Patrizio, nella sua «finzione» (226) tre e non quattro sono le isole visitate da Oisin nel corso del suo viaggio. L'intervento di Olivero è interessante per l'attento studio delle fonti celtiche della leggenda, copiosamente citate nelle note. In *Correnti mistiche nella letteratura inglese moderna* (C:1932/2), Olivero invece considera il *Celtic Twilight* «un movimento spirituale, con tendenze religiose, malgrado le sue indefinite concezioni». Le opere drammatiche di Yeats – *The Countess Cathleen*, col tema del sacrificio, *The Hour-Glass*, col finale in cui la Fede vince sulla scienza materialista, e *Where There is*

Nothing, con la sua angosciosa ricerca della Divinità da parte di «un'anima che, superba, vuole percorrere un solingo sentiero» (189) – lo dimostrano senza alcun dubbio. Yeats rappresenta un punto di riferimento importante per molti degli esponenti di questa corrente 'mistica': per John Eglinton, che usa le stesse atmosfere crepuscolari e sovrannaturali, per Seumas O'Sullivan e Charles Weekes, nei quali risuona un'eco della sua musica (199-200). La conclusione è che «la spiritualità domina nei poeti del "Celtic Twilight"; l'elemento spirituale è predominante nella loro concezione dell'affetto, ed essi cercano di trovare nelle rocce profonde delle leggende gaeliche le antiche idee sul destino dell'anima» (339). Yeats è colui che ha guidato questa 'scuola'; pur essendo il suo misticismo «incerto», egli in *Where There is Nothing* «ha rappresentato la rovina di un'anima che [vuole] foggiare una propria, arbitraria forma religiosa» (340).

Similmente nel contributo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa *W. B. Yeats e il risorgimento irlandese* (C:1926/1). Firmato Giuseppe Tomasi Di Palma, il lungo saggio, si apre con una lunga ricognizione sulla storia, la lingua e la letteratura d'Irlanda, terra ricca di grandi poeti (Davis, Synge, AE, e anche Blake!) nei quali «la compenetrazione dell'anima della razza e dei luoghi in cui essa vive si è fatta […] perfetta» (38). Lampedusa analizza l'opera di Yeats – a suo parere ancora ignota in Italia, nonostante l'assegnazione del premio Nobel, fatto che, egli riconosce ha avuto scarsissima risonanza sulla stampa della penisola –, considerandola «espressione di tutta la travagliata anima celtica» (37). Yeats non è poeta nazionalista, non ha incitato la ribellione che ha portato finalmente alla liberazione dell'isola dal giogo inglese, ma è poeta nazionale, poiché si rivolge per temi e ispirazione alla tradizione irlandese; oltre alle fonti celtiche, la sua poesia si «riattacca [anche] alla inesauribile fonte della lirica elisabettiana» per «l'amore per le umili manifestazioni della vita, lo sfruttamento di temi popolari trasfigurati nella luce di un alto temperamento artistico; e insieme all'amore della vita una irrimediabile nostalgia per il passato, per tutta la bellezza appassita che è ormai soltanto eloquente cenere» (42). L'ascendenza simbolista della poesia yeatsiana riguarda solo la tecnica. Le poesie cantano la rosa, il sogno, e sono tale «tesoro inesauribile di bellezza» che è difficile trattarne. Più semplice è parlare dei drammi e delle prose:

> L'unità della sua opera è completa; in tutta vi è l'idea perpetua della lotta dell'ordine naturale con l'ordine spirituale, l'appassionata ricerca di questo ordine superiore attraverso la natura medesima e ogni sua più dimessa apparenza; la diffidenza verso la saggezza umana orgogliosa e vana, l'aspirazione verso il prodigioso mondo del passato nel quale forse meno spessa era la parete fra materia e spirito. […] Nei drammi queste idee appaiono più nette e di più immediata comprensione (43).

L'analisi, che riprende in genere le osservazioni di Linati e Olivero, esamina *La Contessa Cathleen*, *Cathleen O'Hoolihan* [sic], *Il paese che il cuore desidera*, *L'acque d'ombra*, *Deirdre*, *La soglia del re*. Sui drammi più

recenti, i *Four Plays for Dancers*, Lampedusa osserva che il loro contenuto esoterico «soverchia quasi il loro splendore formale» (45) e li collega alle opere in prosa, alle quali accenna come dense d'esoterismo e teoria (*Rosa alchemica*, *Michael Robartes*), dove però il pensatore non ha mai il sopravvento sull'artista. Il saggio di Lampedusa poco aggiunge all'idea di Yeats emersa dai precedenti contributi italiani, anche se è da respingere quanto dice Gioacchino Lanza Tomasi che lo definisce uno scritto banale e compilativo[15]. È un saggio introduttivo, documentato, la cui nota originale è l'affermazione di una derivazione metafisica della poesia yeatsiana, frutto della grande curiosità per le cose europee che Lampedusa condivideva con il cugino Lucio Piccolo, il quale, in una intervista, rammenta di aver lui scoperto il poeta irlandese e di averne parlato tanto a Lampedusa che questi alla fine decise di scriverci un saggio[16]. È pure interessante notare come Lampedusa sottolinei di Yeats quegli aspetti che poi saranno ben presenti anche nel suo *Gattopardo*: la nostalgia per un passato di splendore e bellezza, il contrasto tra il caos spirituale e quello materiale, l'aristocratico atteggiamento nei confronti del 'popolo'. Lampedusa si occuperà ancora di Yeats nella sua *Letteratura inglese* (cfr. C:1991/1), scritta tra il 1953 e il 1954 e fortemente ispirata alla *Concise Cambridge History of English Literature* di George Sampson[17] e al libro di R. A. Scott James, *Fifty Years of English Literature*[18]. Vi corregge in parte le affermazioni del saggio del 1926 – marginale è considerata, ad esempio, in *William Butler Yeats e il "Crepuscolo celtico"* l'attività drammaturgica dell'irlandese –, e conclude che il migliore è quello dei *Last Poems*, che mostrano uno «Yeats scabro, uno Yeats che ha posto i piedi per terra, che vive disilluso ma ancora innamorato delle donne, ancora misericordioso degli uomini» (335).

Che – come abbiamo detto – in quegli anni l'immagine di Yeats sia prevalentemente quella di drammaturgo lo dimostrano anche alcuni contributi usciti tra il 1929 e il 1932. Mario Vinciguerra nel suo *Romantici e decadenti inglesi* (C:1926/2) parla di Yeats come scrittore *leader* del movimento drammatico irlandese, legato ai ricordi della sua isola nativa e interessato alla «materia popolare». Ma il cammino di Yeats è inverso rispetto a quello di Synge o Lady Gregory. Egli «arriva alla leggenda primitiva popolare, dopo essersi appropriato dei risultati della poesia contemporanea» (187), come prova il poema *The Wanderings of Oisin* di cui è chiara la derivazione morrissiana. Anche nei drammi Yeats segue lo stesso percorso. In *The Countess Cathleen*, «si avvicina alla leggenda da uomo moderno, e [...] si appropria della materia leggendaria per sfruttarla, per metterla al servizio della propria cultura, e trasformarla». E infatti ai modelli maeterlinckiano, scandinavo e preraffaellita si sovrappone la leggenda, che diviene storia di «un contrasto spirituale» (189). Il linguaggio appare fluido, ma lontano «da quello che dovrebbe essere la vita e il carattere dei personaggi» principali, Cathleen e Aleel (192). La distanza appare ancor più marcata se paragoniamo il loro linguaggio a quello realistico dei contadini e della folla. Animalità contro pura poesia; due mondi assolutamente lontani l'uno dall'altro. Il dramma manca di equilibrio. L'ambientazione favolo-

sa non è che un'illusione. Tutto appare artificioso e incoerente. Lo stesso accade anche in *The Land of Heart's Desire*, in cui vengono riproposte la stessa contrapposizione e la medesima distanza. Vinciguerra conclude che «ci troviamo davanti a una produzione che ha, in parte le sembianze di un realismo esagerato, in parte quelle di uno studiato simbolismo» (197), ambedue poggiati su fondamenti superficiali. Yeats crede di ravvivare questa formula incrostandola di «squarci lirici; ma non fa che incollare su di un vecchio scenario screpolato fogli di carta colorati» (198).

Alla 'stroncatura' di Vinciguerra, fanno eco, con toni diversi, la breve nota di Guido Ruberti (C:1928/1), che definisce Yeats e Synge due drammaturghi la cui natura «è troppo locale, la loro portata troppo ristretta perché essi possano aspirare ad un influsso efficace nella grande evoluzione della letteratura drammatica europea» (896), e le pagine di Camillo Pellizzi (C:1934/1), il quale considera Yeats «uno dei migliori poeti inglesi fioriti a cavaliere del secolo», appartenente, nonostante il suo esser nato in Irlanda, «alla storia del pensiero letterario inglese» (238). Il suo giudizio complessivo è negativo: i drammi di Yeats non sono efficaci, troppo lirici e poco drammatici; si tratta di *pièces* fatte per la lettura e non per la scena, che

> esprimono una mentalità e una sensibilità, che il nostro gusto ha sorpassato; *datano,* come dicono gl'Inglesi, appartengono troppo a un determinato tempo e all'atmosfera di quello: se non per taluni brani di schietto pensiero lirico-fantastico, che si potrebbero togliere dal contesto e raccogliere in antologia (242).

Anche le note critiche di Alessandro Pellegrini (C:1932/5) (Yeats iniziatore e maggiore figura del movimento drammatico irlandese, propugnatore di un «sentimento corale» in letteratura, cantore della «patria ideale risorta nei cuori e nei sogni» [331-332]) poco aggiungono a quanto finora è emerso.

Degli scritti su Yeats di Mario Manlio Rossi (C:1932/1, C:1933/1 e C:1947/1) si è già discusso nel paragrafo 1.2.3. del presente studio, cui si rimanda. Basterà qui dire che soprattutto nel caso di *Yeats and Philosophy* si tratta di un contributo importante per l'acuta interpretazione filosofica dell'*ars poetica* yeatsiana.

Di fatto fino al 1935 la presenza di Yeats sulla scena culturale italiana rimane limitata a interventi critici di stampo 'vetero-accademico', come quelli di Olivero, o a contributi non troppo analitici e profondi alla Linati. Di diverso tenore è solo la nota su Yeats di Salvatore Rosati (C:1934/1) che, recensendo non troppo favorevolmente *The Winding Stair and Other Poems* (1933) – ritenuta meno valida, meno «fresca» (144) ed immediata delle opere precedenti, nonostante l'affinamento della tecnica versificatoria –, propone una panoramica sull'opera di Yeats con qualche guizzo interpretativo sul simbolismo yeatsiano che affonda le sue radici nell'esperienza decadente, argomento su cui scriveranno quindici anni più tardi, con ben altro piglio, Agostino Lombardo e Nemi D'Agostino.

Una ragione della tendenza or ora individuata può essere quella che suggerisce Pietro De Logu, e cioè che «in the period between the two wars […] Fascist dictatorship banished foreign literature from Italian culture, and so no wonder if, in those years, Yeats's creative activity enjoyed no *popularity* at all»[19]. Ciò spiegherebbe anche la scarsa eco suscitata dall'attribuzione del Nobel al poeta irlandese e l'assenza di traduzioni poetiche. Tuttavia, paradossalmente, la *popolarità* sarà in parte raggiunta nei primi anni Quaranta, quando verranno riproposte le traduzioni linatiane dei drammi di Yeats, in virtù di una disposizione del Ministero della Cultura Popolare, emanata proprio nel 1935, che escludeva l'Irlanda dall'elenco delle nazioni messe al bando, poiché lo Stato Libero non aveva applicato le sanzioni economiche disposte dalla Società delle Nazioni in seguito al conflitto italo-etiopico. La fama di Yeats drammaturgo, di sicuro accresciuta dalla sua stessa partecipazione con una lunga relazione su *The Irish National Theatre* al IV convegno della fondazione A. Volta, promosso dall'Accademia dei Lincei, tenutosi a Roma nell'ottobre 1934 (cfr. T:1935/2 e C:1989/3)[20], verrà così perpetuata fino alla fine della guerra.

A partire dal 1933, è vero, iniziano a comparire traduzioni poetiche, ma si tratta sempre di pubblicazioni che ebbero scarsa diffusione, o di singole poesie apparse su periodici rivolti a un pubblico non troppo vasto. Francesco Gargaro è l'autore di otto versioni precedute da una nota introduttiva, apparse su «Rassegna italiana» (T:1933/1 e C:1933/2) proprio in quell'anno. Verranno ristampate in una scelta antologica più ampia con introduzione, uscita nel 1935 col titolo *La rosa nel vento. Poesie dall'inglese (Da William Blake a James Stephens)* (T:1935/1 e C:1935/1). Nell'introduzione Gargaro esordisce con una affermazione sospetta, definendo la sua scelta un'antologia di «poeti irlandesi» (Yeats, AE e James Stephens) ai quali sono stati aggiunti Rossetti e Blake per «risalire alle fonti del simbolismo inglese», e continua precisando che Blake era d'origine irlandese e riprendendo le parole di John Ruskin per presentare Rossetti come «un grande italiano tormentato dall'inferno di Londra». L'irlandesità di Blake e l'italianità di Rossetti sono dunque pretesto per un'operazione intelligente, stimolata, a mio parere, dal desiderio di proporre soprattutto una scelta di quarantuno poesie di Yeats, dal 1889 al 1914, che occupa quasi un terzo del libro. Le versioni di Gargaro rispettano rigorosamente il dettato rimico yeatsiano, e tentano anche di riprodurre il ritmo dell'originale, talvolta forzandolo. Il risultato è tuttavia apprezzabile e a volte anche felice. Questa è ad esempio la versione di *When You Are Old*, tradotta come *Quando sarai*:

Quando sarai vecchia assonnata e grigia,
accanto al fuoco questo libro prendi,
e lenta leggi, e sogna gli stupendi,
ombrosi sguardi della tua alterigia:

quanti, i momenti del tuo lieto riso
amarono, e il fulgor del tuo sembiante;
e il dolorar del tuo cangiante viso.

E, su gli alari al fuoco violastri,
mormora, un poco triste, come amore
fuggì sui monti rapido; e il bagliore
del volto ascose in un alone d'astri (97).

Interessante anche l'introduzione, dove viene affermata l'influenza blakiana su Yeats, rintracciabile non solo nelle liriche ma anche nei drammi e soprattutto nelle visioni ispirate alle leggende antiche di San Patrizio de *I viaggi di Usheen* [sic]; un'affinità che «ha radici nella loro comune forma mentale, nella loro stessa natura di poeti visionari e simbolisti»: sia per Yeats che per Blake «tutto in questo mondo è simbolo, e tutto è realtà [...] poeta è colui che sa vedere, vedere attraverso, non per mezzo dell'occhio» (xviii).

Altre quattro poesie di Yeats vengono pubblicate nel 1938 su «Frontespizio», tradotte e rapidamente introdotte da Leone Traverso (T:1938/1), che l'anno successivo pubblicherà una sua versione di *Salpando verso Bisanzio* su «Corrente di vita giovanile» (T:1939/1) e darà alle stampe la prima antologia yeatsiana. La *plaquette* – intitolata *Poesie* e di diffusione sicuramente limitata, poiché le copie furono solo 230 – include tredici poesie, più volte ristampate negli anni successivi (cfr. T:1939/2). Come testimonia Gilberto Altichieri (C:1971/1), Traverso, germanista di fama, visse «una stagione Yeats» proprio in quegli anni. Altichieri ricorda che al lirico irlandese Traverso «assegnava il compito di rispondere al timbro elegiaco, egualmente amato, di Rilke, di Hoffmannsthal, della schiera asburgica, perché secondo lui l'una e l'altra riva della cultura europea formavano, non la nostra società, ma l'ultima civiltà, da cui siamo derivati noi». Il libretto è essenziale, ma per Traverso, ricorda ancora Altichieri, «i tredici canti, toccati come corde, erano generatori di altri canti ed echi, per gemmazione» (443), e prosegue rammentando come Yeats, per il suo «misticismo naturale» (444), fosse rimasto per sempre un importante punto di riferimento per Traverso. Come giustamente ha osservato Franco Buffoni (T:1992/3) le traduzioni sono pregevoli. L'uso duttile e interpretativo dell'endecasillabo non ingabbia il verso yeatsiano; la traduzione si distingue anche per il mantenimento di quella «musical relation» che Yeats reputava essenziale nell'opera poetica (così, ad esempio, traduce i vv. 6-7 di *Byzantium*: «A starlit or a moonlit dome distains / all that man is, / all mere complexities, /», «nel lume delle stelle o della luna / un duomo sdegna ogni forma d'uomo»), e per certi «guizzi di mimesi interpretativa» (13), come dimostra la traduzione del seguente verso di *The Shadowy Waters*: «I saw them on that night as well as you» con «Quella notte li vidi come te», in cui sono mantenute le dieci sillabe dell'originale.

La *plaquette* scheiwilleriana fu pubblicata, per pura coincidenza, nell'anno della morte del poeta. Nonostante la sua non vasta fama in Italia, la scomparsa di Yeats suscitò una certa eco anche nel nostro paese. Tributi apparvero su varie riviste e quotidiani (cfr. C:1939/1e C:1939/3); due su tutti sono tuttavia da ricordare: la *Notizia di Yeats* di Gilberto Altichieri,

pubblicata su «La corrente di vita giovanile» (C:1939/2), e la *Memoria per Yeats* di Luigi Berti apparsa su «Letteratura» (C:1939/5). Altichieri ripercorre le tappe della carriera di Yeats poeta e drammaturgo, sottolineando il simbolismo delle prime prove e lo sviluppo più maturo di quelle più tarde, in cui esso appare assimilato e si accompagna a «una chiarezza e [a] una più profonda apertura di contemplazione». La sua scarsa fortuna è da attribuirsi all' «inettitudine, [al]l'estraneità alle "situazioni"» da parte di Yeats, ma la sua poesia è di grande spessore: in essa si compenetrano «severo colore, linea lieve, segreta disciplina». Luigi Berti, che in quell'anno aveva proposto sulle pagine di «Letteratura» la sua bella versione di *The Words Upon the Window-Pane* (T:1939/3), è autore anche di un «intenso saggio»[21] sull'opera di Yeats, occasionato dalla morte del poeta. Il critico ricostruisce la vita e la carriera poetica dell'irlandese, rintraccia fonti e nota «la musicalità» della sua voce poetica «che recupera» modernamente «i fantastici miti secolari, l'immaginario delle saghe gaeliche, i grandi temi del celtismo»[22]. Secondo Berti «la fortuna non accompagnò l'opera poetica di Yeats, non lo seguì sulle strade accidiose della critica contemporanea che fraintese la metodica incubazione della sua poesia, la gioia contemplativa del suo spirito malinconico e sognante, la corposità massima, la sua luminosità diffusa»; solo in quegli anni, secondo Berti, cominciano ad apparire

> timide le sue prime biografie, le chiose, le esegesi della sua poetica, insieme ad una profonda simpatia e a un riconoscimento che non permette blande oscillazioni, e infine, per chi è abituato a considerare direttamente i testi, il più bell'elogio di Yeats: quel posto di capofila che le reclute della poesia inglese contemporanea gli hanno unanimemente assegnato (147).

Come nota Ornella De Zordo, «l'intervento di Berti contribuisce a introdurre nella cultura italiana» – in maniera meno accademica di quanto fino ad allora avvenuto, aggiungiamo noi – «il nome di un poeta» di cui pochi fino ad allora si erano occupati, e di cui «per molti anni solo pochi si occuperanno»[23].

A quel periodo appartengono anche tre brevi contributi critici di non scarsa rilevanza. Nel 1936 Mario Praz pubblica una recensione a *The Oxford Book of Modern Verse*, curato da Yeats (C:1936/1), e nel 1937, la prima edizione della sua cardinale *Storia della letteratura inglese* (C:1937/3 e C:1960/8). Dello stesso anno è l'importante libro di Serafino Riva *La tradizione celtica e la moderna letteratura irlandese. I: John Millington Synge* (C:1937/1). Nella recensione Praz osserva che le scelte di Yeats (che vanno dal 1892 al 1935) sono oculate, e condivide l'affermazione yeatsiana che l'Inghilterra «abbia avuto un maggior numero di buoni poeti dal 1900 a oggi che non in ogni altro periodo»; egli sostiene inoltre che nessuno meglio del poeta irlandese avrebbe potuto approntare una simile antologia, poiché è figura che ha vissuto sia il momento 'decadente' che quello 'mo-

dernista'. L'età moderna avrebbe potuto «chiamarsi da lui, gli sarebbe bastata soltanto una dose maggiore di quella "divina virtù" che, posseduta appieno, fa i sommi geni, e posseduta solo in parte, gli squisiti eclettici». L'idea di Yeats come poeta di notevole statura è ripresa nella *Storia della letteratura inglese*, dove in poche frasi Praz riesce a darci una visione completa dell'opera dell'irlandese, con notazioni non approfondite, ma stimolanti, come quelle sulle influenze vichiane e i legami con la psicologia di Jung e i suoi archetipi (C:1960/8, p. 609). Il contributo di Serafino Riva studia le fonti celtiche della tradizione letteraria del moderno *Celtic Twilight*, e gli autori in cui, secondo Riva, esse trovano nuovo, originale vigore: Synge, Yeats e AE. I tre scrittori rappresentano per Riva rispettivamente il corpo, l'arte e lo spirito dell'Irlanda (136). Yeats è considerato «un aristocratico della penna», ed è efficacemente avvicinato al *file* dell'antica tradizione celtica, poeti sommi che, per la loro attività aristocratica di «grandi signori del ritmo» (166) occupavano un posto in cima alla scala sociale. Yeats è però un aristocratico «con idee singolarmente democratiche», alla William Morris, che disprezza il nazionalismo e la «retorica sanguinosa». Riva si sofferma sulle affinità, da Yeats ammesse con orgoglio, tra l'Irlanda e la Russia dei primi anni Settanta dell'Ottocento, in cui i giovani rivoluzionari «servivano il proprio paese solo dall'abbondanza del cuore» (164-165), e sull'ammirazione per l'obbiettività spirituale di Tolstoj e Dostoevskij. A differenza di quanto fino ad allora la critica aveva proposto, sostiene Riva, Yeats non è un poeta effemminato e sognante; nonostante l'Irlanda abbia raggiunto adesso la meritata indipendenza e la sua letteratura sia ormai patrimonio del mondo, Yeats «non s'è ammollito», egli è ancora «un idealista aristocratico; l'idealismo può esser sembrato socialista in William Morris e tanti altri, ma [in Yeats] conduce a fare dell'anima un privilegio» (168).

Tra il 1940 e il 1946 vengono pubblicate, oltre alle ristampe delle traduzioni linatiane, altre buone versioni dei drammi di Yeats, tra le quali è da segnalare quella di *The Cat and the Moon*, pubblicata col titolo *Il miracolo* su «Il dramma» (T:1943/3) ad opera di Agar Pampanini – già autore di una brillante resa italiana di *The Unicorn from the Stars* (T:1941/2) – che appare felice per la resa svelta e attenta ai ritmi musicali dell'originale; questa, ad esempio, la canzone posta all'inizio del testo:

Il Gatto se ne andò qua e là vagando;
Girò in tondo la luna argentea trottola;
E il parente più stretto della Luna –
Detto il Gatto strisciante – guardò in alto.
Guardò fisso la Luna il Gatto nero;
Benché fosse randagio e miagolante
Quella luce lassù limpida, fredda,
Il suo sangue di bestia conturbava (78).

1.2 Dal 1947 alla fine degli anni Sessanta: artigianato poetico e antologie

Con la fine della seconda guerra mondiale ha inizio una nuova fase della fortuna di Yeats in Italia. Viene finalmente 'scoperto' lo Yeats poeta, e la critica prende ad occuparsi dell'irlandese con maggior profondità.

Nel 1947 Leone Traverso alle tredici traduzioni del suo volumetto del 1939 aggiunge una pregevole versione di *A Dialogue of Self and Soul* (T:1947/1). Il tutto confluì nella più vasta silloge pubblicata nel 1949 per i tipi di Cederna (T:1949/1), con una nota di Margherita Guidacci, la quale chiude il suo breve intervento con un'osservazione interessante. La studiosa afferma che Yeats

> ha raggiunto degli "accomplishments" tecnici rarissimi ai nostri giorni e paragonabili a quelli dei classici. Ed è come uno di loro che noi ormai lo vediamo, in quella "contemporaneità fuori dal tempo" che è la sola condizione in cui possa stabilirsi e vivere una fama non legata alle vicende effimere della moda (206).

L'idea che Yeats sia un classico della letteratura moderna è quella che d'ora in poi prevarrà nella critica pubblicata in Italia – ben undici voci su opere yeatsiane compaiono ad esempio nell'indispensabile e canonico *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi* (cfr. C:1946/2, C:1983/8 e C:2005/5) –, ed è al centro anche di un bell'articolo di Giorgio Manganelli, *I simboli assediavano Yeats* (C:1949/1; C:2002/6), cui l'autore accompagna una notevole traduzione di *Sailing To Byzantium*, dal titolo *Veleggiano verso Bisanzio* (T:1949/5). L'analisi della parabola poetica dell'irlandese, «persona eclettica nella vita e nell'arte», è condotta con stile ed estrema competenza. Secondo Manganelli «la poesia di Yeats accompagna la lirica inglese da Swinburne ad Eliot»; è una strada assai lunga, ma Yeats l'ha percorsa tutta, provando ogni esperienza, sempre rinnovandosi. Tuttavia egli

> ne conservò l'esatta cronistoria nelle pieghe del suo dizionario splendido ed ebbro; fu il testimonio della passione di quell'amarissimo tempo dell'intelligenza europea; ma parve aver sbagliato Golgota, forse con la segreta coscienza di ciò che faceva; restarono i gesti del celebrante, fastosi e magici, i canti di un salmista senza Dio, ma con una enorme disabitata mitologia. Celebrò, e gli fu caro non sapere chi. Per questo il suo linguaggio fu quasi il nostro.

In un'età inconclusiva, Yeats riuscì a concludere la sua ricerca 'inventandosi' simboli e constatandone l'estremità. La versione manganelliana è, poi, davvero rimarchevole. Basti qui riportare la prima strofa per capire la perizia fonico-ritmica e la partecipazione del traduttore:

> Questa non è terra per vecchi. I giovani
> L'uno nelle braccia all'altro, uccelli sugli alberi,

– Queste generazioni che s'estinguono – al loro canto
Il salto dei salmoni, il mare folto di sgombri,
Pesci, carne, uccelli, per tutta l'estate esaltano
Quanto è concepito, è generato, e muore.
Preso in questa musica sensuale, ognuno oblia
I monumenti del pensiero eterno.

Manganelli continuerà ad occuparsi di Yeats, recensendo, col solito acume, il volume di *Autobiographies* (C:1955/4), una raccolta di saggi pubblicata in occasione del centenario della nascita del poeta (C:1965/8), nonché tenendo alla radio una serie di trasmissioni sull'Irlanda e la sua letteratura, andate in onda nel 1950, come ci informa Viola Papetti che sta curando l'edizione delle carte dello scrittore[24]. Papetti ha raccolto gli scritti di Manganelli su Yeats in un volume intitolato *Incorporei felini, vol. 2*. Nell'introduzione attribuisce «l'intimità immediata e duratura con Yeats – e con la cultura irlandese e celtica» alla «cupa *sensiblerie* materna che lo circondava: sogni, premonizioni, reminescenze mitologiche» (C:2002/6). Nel 1999 Rizzoli ha pubblicato la traduzione di quattro plays yeatsiani (*Deirdre*, *Al pozzo dello sparviero*, *Sulla spiaggia di Baile*, *L'unica gelosia di Emer*) probabilmente tradotti da Manganelli nel 1952, quando gli vennero commissionati da Guanda, ma mai dati alle stampe. Papetti ne ha curato l'edizione [*Drammi celtici* (T:1999/4; C:1999/14)] e nell'intoduzione ci informa che lo studioso italiano descriveva Yeats come il suo «compagno spettrale» e che

> l'idea di teatro che Yeats aveva a lungo perfezionato contamina il dramma sperimentale di Manganelli: niente realtà se non quella d'un linguaggio evocatore, niente scenografia se non bagliori d'oro e d'acciaio. Ma visitanti epifanie del linguaggio e del mito, e apparizioni di personaggi-icone, privi d'ogni psicologia (8).

Il volume include anche il testo di una trasmissione radiofonica intitolata *La Rinascenza celtica: I riti drammatici*, nella quale Manganelli, con concisione giornalistica ricostruisce e commenta la storia del teatro irlandese dal 1897 al 1907, la cui novità fu quella «essenziale intuizione, insieme religiosa, artistica, morale» (19) a cui il movimento drammatico fu fedele. Manganelli tradusse anche un centinaio di poesie di Yeats, che attendono ancora di essere pubblicate.

A quel periodo, e precisamente al 1948, risale anche il primo incontro di Montale con la poesia di Yeats, dei cui straordinari risultati si è già ampiamente discusso in 2.1. Yeats ha ormai fatto breccia nel cuore dei poeti, degli scrittori e degli studiosi italiani, che sempre più frequentemente – e, c'è da dirlo, in consonanza con le tendenze in atto in Inghilterra, Stati Uniti e Francia –, traducono e si occupano del poeta irlandese. È in questa seconda fase, definibile, in linea di massima, di appassionato artigianato per ciò che riguarda le traduzioni, e di convinto slancio per quel che

concerne la valutazione critica, che a mio parere compaiono i contributi più duraturi e interessanti.

Il 1950 è l'anno in cui viene pubblicata la prima vera antologia di poesia inglese contemporanea per l'attenta cura di Carlo Izzo. *Poesia inglese contemporanea* (T:1950/2; ristampe: T:1957/2 e, ampliata, T:1967/1): contiene tredici poesie di Yeats che vanno da *L'indiano parla di Dio* a *Insetto dalle lunghe zampe*, e quindi coprono tutto l'arco della sua carriera poetica. Pur essendo traduzioni accurate e corrette, in cui è posta una certa attenzione alla resa del lessico, tuttavia non brillano per originalità. E comprensibilmente, dato che il lavoro di Izzo, d'ampio respiro e nel complesso davvero notevole, è soprattutto divulgativo, e il suo intento quello di «delineare un panorama complessivo» attraverso traduzioni che siano almeno «un pallido riflesso dell'originale» (liii). Il giudizio su Yeats espresso da Izzo nell'introduzione non è molto positivo. Lo Yeats della prima maniera è «eccessivamente melodico, troppo innamorato delle sue astruse e vaghe simbologie», la sua preferenza va al tardo Yeats, che è invece «sobrio, essenziale, quasi prosastico» (xxi), meno compiaciuto. Il merito di questa antologia è di aver molto contribuito a diffondere la poesia inglese e il nome di Yeats in Italia, e di aver inaugurato una 'moda' che nel corso del decennio porterà alla pubblicazione di numerose altre antologie in cui trova sempre posto anche Yeats. Se da un lato questo fenomeno è prodromo, come si è già osservato, di quel pericoloso processo di industrializzazione della cultura – e della cultura e letteratura irlandese – che stiamo attualmente vivendo, dall'altro ha in prima istanza il grande merito di 'sprovincializzare' quella della nostra penisola, che sempre più, d'ora in poi, si aprirà ad orizzonti internazionali.

Nel 1949 appare *Orfeo. Il tesoro della lirica universale* (T:1949/4), fortunata crestomazia che include quattro traduzioni yeatsiane opera di Leone Traverso; nel 1955 una poesia di Yeats, tradotta da Montale, trova posto nell'originale e preziosa silloge *Poeti stranieri del 900 tradotti da poeti italiani* (T:1955/1); nel 1958 versioni di Traverso e Augusto Guidi vengono incluse in *Poesia straniera del Novecento* (T:1958/1), curata da Attilio Bertolucci; nel 1959 Mario Luzi sceglie due poesie di Yeats, sempre tradotte da Traverso, per il suo *L'idea simbolista* (T:1959/1); nel 1960 sono tre le antologie in cui compaiono poesie di Yeats: Roberto Sanesi traduce dodici liriche nel suo *Poeti inglesi del 900* (T:1960/3), Elena Croce inserisce undici versioni di Giorgio Melchiori nella vasta scelta einaudiana *Poeti del Novecento italiani e stranieri* da lei curata (T:1960/5), Fernando Ferrara traduce tre poesie per *Le più belle pagine della letteratura inglese* (T:1960/6); nel 1961, infine, Mary De Rachewiltz cura un'antologia-strenna intitolata *Il Natale. Antologia di poeti del 900* (T:1961/4) dove sono presenti due sue versioni da Yeats.

Di tutti questi tentativi sono da ricordare soprattutto quelli di Sanesi e di Elena Croce-Giorgio Melchiori, perché entrambi porteranno alla pubblicazione di due raccolte poetiche yeatsiane ancora in commercio, delle quali si parlerà più avanti. Merita tuttavia menzione il sincero giudizio

espresso dalla Croce sul poeta irlandese, personalità, «a dispetto di enormi limitazioni di ordine intellettuale», «tra le più ricche e affascinanti del suo tempo», nonostante che la sua formazione culturale sia «orripilante» poiché «nutrit[a] di tutta la peggior paccottiglia misticheggiante, antroposofica e magica accumulatasi dal preromanticismo in poi» (xiii).

Negli anni Cinquanta l'interesse per lo Yeats drammaturgo sembra quasi essersi esaurito. Il contributo di Spartaco Gamberini (C:1954/4), infatti, diligente studio delle opere teatrali dell'irlandese, nulla aggiunge a quanto detto in passato su questo aspetto. Anche la conclusione, in cui lo studioso sostiene che quello di Yeats sia un teatro di parola, che «trova la sua misura nel verso» (89) e non nella scena, ribadisce ciò che Pellizzi e Vinciguerra avevano già affermato alcuni lustri addietro. È sul fronte della poesia che in questi anni vengono prodotti i maggiori contributi, anche di portata internazionale, alla conoscenza dell'opera di Yeats. Primo fra tutti quello di Agostino Lombardo su *La poesia di William Butler Yeats* (C:1950/4), capitolo conclusivo del suo importante studio su *La poesia inglese dall'estetismo al simbolismo*.

Lombardo si concentra sulla prima poesia dell'irlandese, fino ad allora scarsamente considerata. «Uno studio delle origini», quindi, che esamina la produzione «che si sviluppa in seno al movimento decadente» (249). Lo studioso considera la produzione drammatica minore rispetto a quella lirica, e afferma che l'avventura decadente del poeta non è transitoria e isolata, essa ha un peso rilevante nella ricerca yeatsiana «di una poesia depurata di ogni elemento retorico» e contribuirà grandemente alla maturazione della sua concezione 'simbolista' «che fa della poesia il mezzo più atto a interpretare la natura misteriosa dell'universo e a trarre l'io dall'isolamento in cui giace» (251). Yeats è molto legato al suo paese. Egli attinge alla mitologia irlandese che diviene «materia effettiva» (255) della sua poesia solo dopo che da 'argomento' trattato solo 'esteticamente' alla Swinburne o alla Rossetti, essa viene vissuta non come elemento 'esotico' ed estetizzante, ma 'emotivamente'. Il simbolismo di Yeats è rintracciabile già in *Crossways* (1889), dove forte è l'influsso blakiano, ma troverà fonte ispirativa anche nella lettura di Villiers de L'Isle Adam. I due esempi, secondo Lombardo, appaiono decisivi per «l'assunzione, da parte [di Yeats] della poetica simbolista» (268). I nuovi ideali sono già all'opera in *The Rose* del 1893, anche se nella raccolta è ancora possibile scorgere «attributi e forme di pretto sapore estetistico» (269). Qui l'Irlanda con le sue figure mitiche non ha più valore di solo sfondo paesaggistico e leggendario. In *Fergus and the Druid* Yeats passa dall'epica alla lirica, e gli eroici personaggi divengono simboli. La poesia *The Lake Isle of Innisfree*, in cui l'attenzione alla forma è superiore alle altre poesie di *The Rose* e nella quale è maggiore la partecipazione emotiva del poeta, e la raccolta *The Wind Among the Reeds* (1899), rappresentano lo spartiacque tra la prima fase e quella successiva «che si accompagna al cammino del movimento decadente». Questa diversità d'atteggiamento, questo nuovo afflato spirituale, è imputabile alla lettura di Blake, grazie alla quale «viene ad essere eluso

il pericolo di trasformare una visione del mondo essenzialmente romantica in una nuova manifestazione di *art for art's sake*» (277). Determinante appare anche la lettura di Mallarmé, mediata attraverso l'opera critica di Arthur Symons, che fornisce a Yeats «una coscienza formale avvedutissima», scevra da intellettualismi e partecipata emotivamente, peraltro già presente nella citata *The Lake Isle of Innisfree* (281). Nella raccolta del 1899 Yeats è ormai giunto a una maturità elevatissima; in essa sono riassunte e risolte «le esperienze fondamentali del simbolismo inglese, che trovano sede nella lirica *He Mourns for the Change that Has Come upon Him...*». Qui i simboli yeatsiani hanno carattere principalmente poetico, il ritmo ricercato accompagna la situazione emotiva. Una forma diversa si esplicherà in *The Green Helmet* (1910), «che rivolge la lezione formale del simbolismo alla rappresentazione di un contenuto sentimentale più aderente alla realtà umana che a quella del sogno». Nelle raccolte successive «la vaghezza, l'irrealtà [...], la stessa mitologia [...] scompaiono per non più ritornare» (287). L'ultima poesia di Yeats 's'indurisce', grazie anche all'influsso di Synge che postulava una brutalità del verso a fianco di una sua umanità, e in *The Tower* (1928) i toni sono aspri e lontani da quelli degli esordi. Nel suo contributo Lombardo dimostra efficacemente come Yeats abbia ridato «innocenza poetica ai temi e ai modi del decadentismo inglese»[25].

Al solido studio lombardiano si affianca un altrettanto solida disamina della seconda fase della produzione poetica yeatsiana ad opera di Nemi D'Agostino (C:1954/3). Se il primo periodo, quello delle origini, è legato all'esperienza decadente, il secondo, che va dal 1900 al 1919, è un periodo di transizione verso la poesia della maturità: «l'occhio del poeta» è rivolto maggiormente «alla realtà e t[iene] le sue immagini più aderenti all'essere pratico», «ascolt[a] pulsare in sé la vita animale, riapr[e] anche le porte della poesia alle "impurità della ragione"» (152). Laddove la prima poesia era dominata dal simbolo della luna (la parte spirituale dell'uomo, la sua fantasia, i *realiora*), nella seconda prevale quello del sole (la parte animale dell'uomo, il mondo della screditata 'ragione', la zona disarmonica del pratico, i *realia*) (151). Questa tendenza è già all'opera in *In the Seven Woods* (1904), dove, a fianco di una certa musicalità e malinconia di stampo decadente, troviamo una maggiore, seppur indecisa discorsività. In *The Green Helmet* (1910) è ancor più marcata la tendenza all'enarmonia: nuovi sono i contenuti (la politica, ad esempio) e le emozioni espresse; e anche le poesie di *Responsibilities* (1914), dove già dal titolo traspare una maggior coscienza nei confronti della realtà, sono in genere meno vaghe e irreali, più «carnose e terrestri», dai toni comici e «d'amaro scherno» (179). In *The Wild Swans at Coole* (1919) il tono è già più «didascalico», esplicativo e legato al sistema *in fieri* di *A Vision*, anche se molte delle poesie appaiono sviluppi del «momento creativo di *Responsibilities*» (193). D'Agostino conclude affermando che nel suo «periodo solare», Yeats ha trovato «compiute forme per una sua disposizione creativa che è quella da cui nasceranno le poesie più durature» (201). A Yeats D'Agostino accenna ancora in un saggio del 1955 sulla *fin-de-siècle* inglese e il giovane Ezra Pound, che prosegue la

ricerca iniziata con il contributo precedente (C:1955/1), a proposito delle influenze yeatsiane sulla prima poesia poundiana.

Gli interventi di Lombardo e di D'Agostino restano ancora validissimi. Molto tempo dovrà passare prima che appaiano nella nostra lingua studi di pari levatura. Tra i pochi altri saggi usciti in quegli anni è da ricordare anche *Yeats e la lotta con Proteo* di Glauco Cambon (C:1957/1), un'analisi del tema della metamorfosi, della lotta con la proteica essenza della forma e della parola nella poesia yeatsiana, che dedica particolare attenzione alla figura di Cuchulain.

Le più importanti indagini sull'opera di Yeats che appaiono tra il 1955 e il 1960 sono sì opera di uno studioso italiano, ma sono scritte per la maggior parte in inglese e vengono pubblicate all'estero, avendo così relativo impatto sulla fortuna critica di Yeats in Italia. A Giorgio Melchiori, si deve infatti una delle più brillanti ricerche su Yeats, iniziata nel 1955 con un saggio su *Yeats, simbolismo e magia* (C:1955/5), proseguita con *Leda and the Swan: The Genesis of Yeats's Poems* (C:1956/1), *Yeats's Beast and the Unicorn* (C:1958/1), *La cupola di Bisanzio* (C:1960/1), e culminata nel 1960 nella raccolta, nell'ampliamento e nell'integrazione dei suddetti contributi in un volume di portata internazionale: *The Whole Mystery of Art. Patterns Into Poetry in the Work of W. B. Yeats* (C:1960/2). Giustamente definito da Pietro De Logu, «a precious jewel»[26], lo studio di Melchiori si propone di scoprire il processo mentale attraverso il quale le poesie sono state create, poiché

> at the root of each poem there is the intuition of a whole world of images, thoughts, echoes, sensuous experiences (whether auditory or visual or tactile) and stylistic conceptions, which have sunk very deeply into the poet's consciousness during the course of his life – a world which has been slowly forming through the years and is suddenly apprehended in a unified whole, and seeks expression. The synthesis which is the poem, can, therefore, be analysed into its components (1).

Nel libro, al cui centro sta il sonetto *Leda and the Swan*, Melchiori studia efficacemente il meccanismo con cui gli stimoli immaginativi operano nella mente dell'autore ed esplora la ricorrenza e il sovrapporsi di immagini e simboli come l'unicorno, il cigno, l'uovo, la cupola, la spirale, la torre, la «rough beast» di *The Second Coming*, e di figure mitiche come Elena. Scrupolosa è la ricerca delle fonti letterarie e iconografiche della poesia e della prosa yeatsiana. In particolare Melchiori rintraccia influenze ascrivibili alle opere di Michelangelo, Leonardo, Gustave Moreau, e all'opera grafica di Blake. Il capitolo finale studia proprio il 'mito' di Michelangelo – eroe dell'ultimo Yeats, da lui associato a quello poetico di Edipo e di Lear –, secondo il cui precetto, nelle parole del pittore manierista Giovanni Paolo Lomazzo, la serpentina, spirale, simbolo chiave dell'ultima produzione yeatsiana, racchiude un segreto, «the whole mystery of art». Il testo di Melchiori è affascinante, ingegnoso e chiarissimo

nonostante la complessità dei temi che propone. È davvero un peccato che non ne sia stata ancora prodotta una edizione italiana. A Melchiori si deve anche un altro importante contributo agli studi yeatsani, *Yeats and Dante,* apparso nel 1968 (C:1968/1), ma che citiamo in questo paragrafo per dimostrare quanto approfonditi e di quale rilevanza siano stati i tentativi esegetici dello studioso italiano. Nel saggio viene dimostrata l'importanza della presenza dantesca nell'opera dell'irlandese. Melchiori ricostruisce la genesi del 'mito' di Dante in Yeats, rintraccia nelle figure femminili delle prime prove narrative la presenza della Beatrice dantesca, stabilisce l'esistenza di due immagini di Dante nell'opera di Yeats (quella del poeta e quella del visionario), analizza i simboli comuni ai due poeti, associa, poi, la suggestione dantesca all'influenza blakiana, e conclude affermando che la presenza di Dante nell'opera di Yeats è profonda. Nel 1958 Melchiori aveva già affrontato sistematicamente l'opera del poeta irlandese in una densa dispensa per i corsi di letteratura inglese da lui tenuti all'Università di Torino (C:1958/2), che oltre a riportare commenti alle poesie e una analisi critica dell'opera, soprattutto poetica, di Yeats, contiene anche versioni letterali e 'di servizio' delle maggiori poesie di Yeats. Questo esercizio traduttivo troverà forma concreta e definitiva nell'edizione delle *Quaranta poesie* da lui curate per Einaudi nel 1965 (T:1965/1 e ristampe). La scelta di Melchiori appare essenziale ma oculata. Tutto l'arco della produzione poetica yeatsiana è incluso a partire da *The Rose* fino a *Last Poems*; tuttavia la silloge si concentra sulle raccolte da *The Wild Swans at Coole* (1919) in poi. Le poesie sono state scelte «essenzialmente per le loro qualità poetiche» e perché le più notevoli. L'ordine è cronologico di composizione, cosicché il lettore può meglio seguire la parabola creativa del poeta. Le versioni – accompagnate da un sintetico ma esaustivo commento – secondo Melchiori, «non aspirano ad altro che alla fedeltà letterale», poiché «lo straordinario senso yeatsiano della parola e del suo contesto sonoro è intraducibile» (137). Effettivamente le traduzioni sono correttissime, ma mancano di quel tocco poetico che caratterizza, ad esempio, quelle di Gargaro o Traverso. L'edizione ha tuttavia contribuito in maniera fondamentale alla conoscenza della poesia di Yeats in Italia, prova ne siano le continue ristampe e la costante presenza del volumetto einaudiano sul nostro mercato librario, dal 1983 con il testo originale a fronte.

Che Yeats sia divenuto ormai un classico lo dimostrano anche le voci a lui dedicate nelle maggiori enciclopedie pubblicate a partire dal 1954. L'opera di Yeats trova posto nell'*Enciclopedia cattolica* (C:1954/1), nella prampoliniana *Storia universale della letteratura* (C:1961/5), nel *Dizionario universale della letteratura contemporanea* (C:1962/1), nell'*Enciclopedia dello spettacolo* (C:1966/9) e nell'*Enciclopedia filosofica* (C:1967/4). Anche queste operazioni di divulgazione scientifica, meno occasionali, contribuiranno non poco a diffondere il nome di Yeats nel nostro paese.

Negli anni Sessanta l'attenzione alla traduzione delle opere poetiche di Yeats è davvero forte. Roberto Sanesi pubblica nel 1961 un'ampia antologia della lirica yeatsiana in un elegante volume pubblicato da Lerici (T:1961/1),

che però, nel complesso risulta deludente. Il numero delle poesie tradotte, con testo inglese a fronte, raggiunge quasi il centinaio, ma la qualità della versione italiana non è eccelsa. Il lettore ha sì una visione panoramica dell'opera di Yeats, tuttavia raramente riesce ad apprezzare ritmi e musica del testo originale. Le note ai testi, poi, si limitano a dar notizia della data di pubblicazione e a fornire rare indicazioni interpretative. La lunghissima, a volte noiosa introduzione, come ha già notato Pietro De Logu[27], aggiunge poco a quanto fino ad allora detto su Yeats, poiché decisamente derivativa. La silloge è stata tuttavia ristampata numerose volte da Mondadori (T:1974/3, T:1983/2, T:1991/1, T:1994/3), ed è tuttora in catalogo.

Tra il 1966 e il 1969 vengono pubblicate diverse altre antologie yeatsiane, comprendenti oltre alla poesia, una scelta di drammi e di opere in prosa. La prima ad essere stampata da Fabbri editore è *Racconti drammi liriche* (T:1966/2), con una breve introduzione di Roberto Sanesi, una selezione di poesie e di drammi, nonché, se si esclude la traduzione di Gian Dàuli di un estratto da *The Secret Rose* pubblicata quarant'anni prima (T:1926/1), le prime serie traduzioni italiane delle prove narrative yeatsiane. L'antologia propone infatti una nutrita scelta di racconti da *The Celtic Twilight*, *The Secret Rose* e da *Stories of Red Hanrahan*, che occupa un terzo del volume. Le versioni, godibilissime, sono opera di Giuseppe Sardelli. La seconda apparve nello stesso anno, per i tipi della stessa casa editrice, nella collana «I premi Nobel per la letteratura» (T:1966/3) e ripropone le traduzioni di Sardelli appena citate; essa comprende una lunga introduzione di Sanesi e il discorso di Per Hallström per il conferimento del Premio Nobel. Completa l'opera una esaustiva bibliografia. Nel 1969 vengono pubblicate altre tre simili raccolte: *Racconti liriche*, a cura di Giuseppe Sardelli (T:1969/1), in cui sono ristampate le traduzioni già apparse nel 1966; *Le opere: poesia, teatro, prosa* a cura di Salvatore Rosati, con traduzioni di Sanesi (oculatamente rivedute da Rosati), Melchiori, Linati, Vizioli, Pampanini e Sardelli, prodotta per il Club degli Editori, e poco dopo riproposta sul mercato per i tipi della torinese Utet, in ambedue i casi in una collana dedicata ai premi Nobel. Queste due ultime scelte antologiche sono senza dubbio le migliori. L'introduzione di Rosati, che segue una linea cronologica, è ampia e per niente pedante; presenta l'autore con acume e senso della misura. Anche se manca una parte dedicata allo Yeats saggista, la scelta è equilibrata: poesie da tutte le raccolte yeatsiane, undici drammi da *La contessa Cathleen* a *Purgatorio*, una selezione delle prose da *La rosa segreta* e da *Storie di Red Hanrahan*. Oltre alle antologie poetiche di Sanesi e Melchiori, è grazie anche a queste pubblicazioni di grande diffusione, più volte ristampate anche negli anni successivi (cfr. T:1978/2 e T:1986/3), alcune delle quali anche a prezzi contenuti, che Yeats diviene nome noto presso il pubblico italiano anche meno colto. Esse hanno inoltre il pregio di proporre, a fianco delle cose più ardite, lo Yeats dei racconti, quello di più facile lettura.

Nessuna eco in Italia suscita l'interessante studio di Corinna Salvadori, italianista del Trinity College di Dublino, dedicato all'analisi dell'influen-

za di Baldassare Castiglione sull'opera di Yeats (C:1965/1), del quale un confuso *resumé* è apparso in italiano nel 1970 (C:1970/1). Nel libro, pubblicato in Irlanda, Salvadori sottolinea l'importanza di Castiglione per l'idea yeatsiana di Unità della Cultura e per la sua idealizzazione di Coole in una sorta di Urbino irlandese.

Negli anni Sessanta l'attenzione all'opera drammatica è maggiore che nel decennio precedente. Sulla scia di una generalizzata curiosità per culture lontane ed esotiche viene scoperto l'interesse di Yeats per il teatro Nō giapponese, e viene tradotta più volte (T:1957/1, T:1961/3, T:1964/1, T:1966/1) la celebre *Introduzione* ai Nō per il volume di Ernest Fenollosa ed Ezra Pound *Certain Noble Plays of Japan* (1916). A questo aspetto è dedicata anche una breve nota di Giovanni Calendoli, pubblicata nel 1962 su *La fiera letteraria* (C:1962/7). L'infaticabile Roberto Sanesi traduce con buoni risultati *Calvary* (T:1960/1) e introduce una scelta del teatro intitolata *Drammi celtici* (T:1963/1), in cui trova posto anche *Calvario*, ma nella traduzione di Francesco Vizioli. Nella raccolta sono proposti il ciclo dei cinque drammi cosiddetti celtici che hanno al centro la figura mitica di Cuchulain, e oltre a *Calvario*, le ultime opere drammatiche di Yeats, tutte con testo a fronte. Le traduzioni di Vizioli sono fedeli al testo e cercano di riprodurre con una certa perizia i ritmi e la scansione musicale degli originali. L'introduzione al volume riproduce contributi apparsi separatamente su periodico (C:1955/3, C:1955/4, C:1960/4, C:1962/8) ed è per questo frammentaria. Nella prima parte Sanesi sottolinea le differenze tra il Cuchulain mitico e quello di Yeats, che appare più meditativo e più umano. Traccia poi un parallelo tra *At the Hawk's Well* e *The Waste Land*, accomunate dalla visione di una condizione dell'uomo senza speranza (xvi), tra *The Green Helmet* e il racconto di Sir Gwain e del Cavaliere Verde, ed infine, nella seconda parte analizza *Calvary*, che appartiene alla fase più matura della parabola artistica yeatsiana, ed è per questo spoglio «d'ogni sovrabbondanza quasi bizantina» (xxv), più 'puro'.

L'operazione di Gigi Lunari è, invece, meno intellettualistica e intelligentemente divulgativa. Nel 1960 pubblica la prima monografia italiana su *Il movimento drammatico irlandese* (C:1960/5), e cura nel 1961 e 1967 due antologie del teatro irlandese (T:1961/2 e T:1967/2). Il libro traccia la storia del teatro d'Irlanda dal 1899 al 1922, con due capitoli introduttivi sul 'Rinascimento celtico' e *Letteratura e teatro in Irlanda*. L'analisi, attenta e precisa, guidata dall'idea che si tratta di un movimento artistico alla cui base è un evidente intento militante, prosegue con le vicende dell'Irish Literary Theatre, dell'Irish National Theatre Society e con la storia dell'Abbey Theatre. Il terzo capitolo è dedicato a «William Butler Yeats e l'idea di un teatro». Vi vengono riassunti gli ideali estetici dello Yeats drammaturgo che si volse al teatro

> non tanto perché vi avesse ravvisato la forma d'espressione più consona al proprio sentire poetico, quanto piuttosto perché vi riconobbe il mezzo più idoneo per il raggiungimento [del] suo obbiettivo prin-

cipale; la creazione di una letteratura nuova, tipicamente irlandese ed universalmente valida, e la formazione di un ambiente culturalmente in grado d'accoglierla degnamente e di alimentarla (51).

Lunari sottolinea il suo rifiuto del melodramma e l'ibsenismo, e si sofferma sull'idea di teatro poetico di assoluto rispetto della parola che Yeats propose, e sulle sue concezioni scenotecniche e di recitazione. Nei capitoli successivi vengono discusse cronologicamente le opere teatrali di Yeats, assieme a una attenta disamina della produzione degli altri autori coinvolti nel movimento (in particolare Lady Gregory e J. M. Synge), in una visione sempre d'insieme dei suoi sviluppi artistici. Pochi mesi dopo esce l'antologia *Teatro irlandese*, che comprende due *pièce* di Yeats precedute da una breve presentazione. Nell'introduzione Lunari riprende il discorso affrontato in *Il movimento drammatico irlandese*, ampliando però il suo orizzonte fino alla fine degli anni Cinquanta, con Sean O'Casey e Maurice Meldon. Le traduzioni di Lunari sono davvero belle, perché tengono sì conto degli aspetti poetici del testo, ma ne sottolineano con grande efficacia la teatralità; sono, in definitiva, traduzioni pensate soprattutto per la scena. Al 1967 risale l'altra antologia curata da Lunari. In *Teatro irlandese moderno,* accanto ai due capolavori di Synge (*Cavalcata a mare* e *Il ragazzaccio venuto da lontano*) trovano posto *La pietra del miracolo* e *L'unicorno dalle stelle* di Yeats, tradotti con una certa perizia da Lidia Locatelli. Anche se Lunari raramente approfondisce in maniera critica la materia trattata, gli va riconosciuto il merito di aver ripreso le fila di un discorso abbandonato quindici anni prima e di averlo reso più fruibile, meno elitario.

Nella seconda metà degli anni Sessanta si assiste anche a una nascita d'interesse per gli studi yeatsiani all'estero, a riprova di quanto più ampi adesso siano gli orizzonti degli studiosi italiani: lo dimostrano le numerose recensioni di Melchiori (cfr. C:1965/6 e C:1966/1-4A), quella di Manganelli (C:1965/8) e soprattutto l'ampia ricognizione di Francesco Binni (C:1967/1). Tra i contributi italiani di quest'ultimo scorcio di decennio sono da segnalare le precise e suggestive traduzioni di Gabriele Baldini (C:1967/7) – come dimostrano i primi sei versi di *Leda e il cigno*:

Schianto improvviso: le ali grandi palpitano
Sulla giovane presa da vertigine; le cosce accarezzate
Da oscure membrane. Colta nel becco la nuca,
La tiene indifesa il suo petto al suo petto premendo
Come potranno dita incerte e atterrite respingere
La luce piumata delle cosce che s'arrendono? (201)

e l'intervento di Attilio Brilli (C:1969/5) che analizza *Two Songs from a Play* all'interno di uno studio sul mito della morte e della resurrezione in Yeats.

Il decennio si conclude con l'inclusione di *Tra le ombre e le fiamme* (T:1969/2, ristampa T:1992/2), un estratto da *The Secret Rose* tradotto da

Hilia Brinis, nella rubrica «La rivista di Ellery Queen», in appendice a un trucido Giallo Mondadori di Milton K. Ozaki dal titolo *Carcere nero*, che viene a proporre un'inedita immagine di Yeats scrittore *potboiler*, che di sicuro l'avrebbe divertito e lusingato.

1.3 Gli anni Settanta e Ottanta: l'approfondimento critico e la scoperta della prosa

Gli anni Settanta sono caratterizzati da una maggior attenzione critica all'opera di Yeats, mentre, oltre alle numerose ristampe di opere edite precedentemente (le versioni montaliane, le scelte antologiche di Sanesi, le più ampie sillogi yeatsiane di cui si è detto), poco di nuovo, se si eccettuano le versioni solmiane (T:1977/1), appare sul mercato librario. Vengono pubblicate tre nuove antologie che contengono poesie di Yeats (la *Antologia della letteratura inglese* curata da Pietro Spinucci [T:1970:1], che include due versioni poetiche, già edite, di Sardelli; la crestomazia di Giorgio Miglior *Da Hardy a Davie. La moderna poesia inglese* [T:1976/1], che ne propone tre; e *I pianeti della fortuna. Primo libro di poesia. Antologia di liriche moderne scelte tradotte e commentate per la gioventù* a cura di Renato Poggioli, dove sono presenti quattro componimenti [T:1971/1]), e una traduzione di *Calvary* (T:1976/4), prodotta da un gruppo di studio della Facoltà di Lingue dell'Università di Bari diretto da Rosangela Barone, e poi rappresentata alla fine del corso. Le uniche vere novità sono la traduzione della seconda edizione (1937) di *A Vision*, apparsa nel 1973 per i tipi di Adelphi (T:1973/1, ristampe T:1984/3 e T:1994/4), e quella di *Rosa Alchemica* pubblicata da Einaudi e curata da Renato Oliva (T:1976/2, ristampa T:1998/2). Solleticata dagli estratti inseriti nelle antologie, prende corpo in queste due preziose edizioni italiane la curiosità nei confronti dello Yeats saggista-narratore, come pure per l'aspetto esoterico ed estetizzante della sua scrittura. Si tratta di traduzioni di grande valore. L'impresa di Adriana Motti appare senza dubbio meritoria di lode. La traduttrice rende fluidamente la complessa lingua dell'originale, permettendo al lettore di penetrare perfettamente negli oscuri meandri del trattato mistico-filosofico di Yeats. Intelligente risulta poi l'inserimento a mo' di appendice di un lucido saggio critico sul testo, ad opera di Amy G. Stock, già pubblicato nel 1961, essenziale per la piena fruizione dell'opera. Ciò che manca in *Una visione* è una serie di note che aiutino a comprendere i numerosi riferimenti all'interno del testo yeatsiano. *Rosa Alchemica*, pubblicato nella collana *Centopagine* diretta da Italo Calvino, si apre con un'ottima introduzione di Renato Oliva che, con grande finezza e chiarezza, ripercorre l'esperienza *fin-de-siècle* di Yeats, sottolinea la matrice simbolista e decadente dei tre racconti compresi nel libro (*Rosa Alchemica*, *Le tavole della legge* e *L'adorazione dei Magi*), e affronta con efficacia gli aspetti esoterico-mistico-religiosi dell'opera, non trascurando l'elemento simbolico in gioco nel testo. Alla lucidità espositiva si accompagna un rigore critico che emerge nelle note, mai pedantesche e di estrema utilità (cfr. la recensione di Elémire Zolla, C:1976/5).

In questi anni si assiste via via a un vero e proprio boom della critica yeatsiana in Italia. Si moltiplicano i contributi di divulgazione pubblicistica, opera soprattutto di accademici, e tra il 1974 e il 1977 vengono stampate quattro monografie interamente dedicate a Yeats. Il volume di Giacomo Cosentino, *Studies in Yeats's Later Poems* (C:1974/9; C:1981/4, ristampa con minime revisioni; C:1986/7, più correttamente intitolato *The Search for Reality in Yeats's Later Poems*) prende in esame le sequenze poetiche *Words for Music Perhaps*, *A Women Young and Old* (da *The Winding Stair and Other Poems* [1933]) e *Supernatural Songs* (da *Parnell's Funeral and Other Poems* [1935]) e discute alcuni concetti chiave comuni a tutte e tre: «within and without, time and the timeless, the experience of love, the apprehension of the numinous» (13). Secondo Cosentino, che affronta l'analisi con sicurezza e originalità interpretativa – le poesie prese in considerazione sono tra le meno studiate – tutti i componimenti sono «visions of reality or of what man has made of reality» (64). Interessante anche l'analisi delle figure di «rogues and Fools», che rifiutano la realtà e sono «more conscious philosophers [...] excluded from the normal experience [...] involved in the extraordinary» (10-11), e quindi figure più vicine al poeta. Evidentemente nato come dispensa universitaria, il volume, pur nella sua concisione, offre tuttavia una lucida lettura delle poesie prese in considerazione. Del 1977 è il bel libro di Franco Buffoni *Yeats e Keats* (C:1977/5) che studia la suggestione e l'influenza di Keats nell'opera di Yeats, il quale in *A Vision* destina il poeta romantico alla fase 14, quella dove «the greatest human beauty becomes possible»[28]. Buffoni, con eleganza, si sofferma su alcune delle strutture portanti nel rapporto tra i due poeti («l'omogeneità delle loro concezioni estetiche; quindi l'ammirazione che [Yeats] nutrì per la tecnica del poeta e l'individualità dell'uomo Keats; infine la dicotomia tra l'indole yeatsiana – socialmente attiva e portata alla ricerca di verità trascendentali – e quell'elemento di contemplazione passiva che egli credeva di individuare nel Keats» [11]), e stabilisce che l'irlandese approfondì la conoscenza di Keats e delle sue opere attraverso la lettura di Matthew Arnold e Arthur Hallam. Negli anni Novanta Keats rappresenta per Yeats un modello da cui «desumere idee» da adattare al tessuto socio-culturale irlandese; con il suo fervore per la mitologia greca e la sua alienazione dal 'popolare', Keats contribuì a dar conferma alla convinzione yeatsiana della necessità di costituire una tradizione in cui i valori 'mitologici' avessero un ruolo determinante, e all'idea di una necessaria 'aristocraticità' dell'atto creativo. Yeats fu attratto anche dall'*imagistic genius* keatsiano e, in parte, anche dal suo simbolismo «frammentario». Sempre al 1977 risale la monografia di Fernando Picchi *Esoterismo e magia nelle poesie di W. B. Yeats* (C:1977/6) in cui viene esaminato l'aspetto esoterico e simbolico della lirica yeatsiana, che, secondo Picchi, affonda le radici nella tradizione cabalistica ed ermetica nata dalla rinascita magica e alchemica iniziata dai Rosa Croce. L'autore indaga la partecipazione di Yeats alle attività della società teosofica della Golden Dawn, studia il sistema di *A Vision* e si sofferma in particolare sugli elementi magico esoterici nelle ultime poe-

sie di *New Poems* (1938) e di *Last Poems* (1938-39). Il tentativo di Picchi è da considerarsi riuscito anche alla luce del fatto che su questo aspetto gli studi fino ad allora pubblicati erano limitati all'analisi delle prime opere (vedi ad esempio il libro di M. C. Flannery, *Yeats and Magic*[29] o le ricerche di Kathleen Raine e George Mills Harper[30]). Alla fine del 1977 viene pubblicato anche *L'alchimia del sogno e della rosa. Studio sulla poesia del giovane Yeats* di Gabriella Corradini Favati (C:1977/7). Si tratta di uno studio del «celticismo» [sic] nella prima produzione poetica, in particolare in *The Wanderings of Oisin and Other Poems* (1899), *The Countess Kathleen and Various Legends and Lyrics* (1892), *The Wind Among the Reeds* (1899), dove i riferimenti alla mitologia celtica sono prevalenti. Nel passato celtico Yeats «cercava i simboli del suo linguaggio poetico, usando la lingua inglese», e quindi «la sua ricerca esprimeva anche l'esigenza di sanare la lacerazione culturale di chi si sente dimezzato fra due culture» (12). Negli *early poems* dominano i motivi della «*faeryland*» che da semplice immagine, come in *Song of the Fairies* (1885), si muta in simbolo in *The Stolen Child* (1886). In seguito la *faeryland* assume ancor più la funzione «di filtro poetico fra naturale e soprannaturale» (67). Nella seconda versione di *The Man who Dreamed of Faeryland* (I:1891, II:1929), ad esempio, al simbolismo mitico si sostituisce un simbolismo più complesso, più maturo; laddove la prima stesura insisteva sulla *faeryland* come mistero, nella seconda essa diviene simbolo d'amore, «della perfezione che nell'amore si può raggiungere» (82). In *The Wanderings of Oisin* la *faeryland* diviene simbolo di *escape,* di fuga, mentre nella produzione più tarda la *faeryland* verrà abbandonata «per simboli più complessi e universali» (116) meno legati ad una particolare tradizione, come la rosa, al centro della omonima raccolta del 1893, che per Yeats incarna «una visione totale della realtà» (117). Nonostante che, come avverte la stessa autrice in una nota all'inizio del volume, manchi di un capitolo conclusivo, il libro ha una sua coesione ed appare frutto di una ricerca attenta, approfondita e ottimamente documentata.

Anche negli anni Settanta l'attenzione degli studiosi si concentra sulla poesia. Marcello Cappuzzo (C:1972/1) propone una complessa interpretazione filosofica di *The Second Coming* e di *Leda and the Swan*, mentre Gabriele Del Re (C:1974/1 e C:1974/7) prende in esame la produzione poetica successiva al 1917, anno a partire dal quale Yeats si rifugia nel mondo delle rappresentazioni esoterico magiche, distaccandosi dalla partecipazione alle vicende del suo paese. A partire da *Michael Robartes and the Dancer* l'esoterismo di Yeats è sempre più omnicomprensivo, quasi mistico-religioso. Nelle ultime poesie l'esoterismo iniziatico si mescola alla visione, nella pur mai perduta dimensione melodica del verso: si tratta di una poesia che «spinge parimenti intelletto e cuore alle sensazioni, e sensi e piacere alle soddisfazioni» (101). Nel 1976 viene pubblicata la raccolta di scritti montaliani sulla poesia (C:1976/3), che contiene molti riferimenti alla poesia inglese e americana, e a Yeats, e che – lo si è visto – avrà una vasta eco nel mondo intellettuale della penisola, contribuendo non poco alla popolarità della cultura poetica anglosassone in Italia.

Toni Cerutti offre, invece, un'ampia ed esauriente ricognizione complessiva dell'opera di Yeats in *I Contemporanei. Letteratura inglese* (C:1977/1). Cerutti divide il suo studio in tre parti: biografia, opere e fortuna critica. Di notevole utilità è senz'altro la sezione centrale dove la complessa struttura del sistema yeatsiano viene spiegata con grande perspicuità, ma efficace appare anche la presentazione del *corpus* poetico, drammatico e in prosa, che non si limita a fornire notizie e dati, ma affronta criticamente i nodi principali. Inoltre, la pur breve parte sulla fortuna critica è un valido supporto per chi volesse inoltrarsi nel labirinto degli studi yeatsiani. Per la sua chiarezza ed essenzialità, il contributo di Toni Cerutti rimane per lo studioso italiano un'indispensabile punto di riferimento.

Nel 1977, come si è visto, vero e proprio *annus mirabilis* per gli studi yeatsiani in Italia, Anthony L. Johnson inizia il suo assiduo lavoro d'esegesi dell'opera di Yeats. D'impronta formalista, i contributi di Johnson (raccolti in C:1994/3) studiano «l'ordito che sottende e genera l'arabesco yeatsiano»[31], previlegiando l'analisi fono-simbolica di singoli componimenti poetici. Nel saggio *Actantial Modelling of the Love Relationship in W. B. Yeats* (C:1977/3) Johnson prende in esame l'evoluzione del modello attanziale dell'amore da *He Wishes for the Cloths of Heaven* a *Leda and the Swan*. Attraverso un'analisi minuziosa di testi, Johnson giunge alla conclusione che, se nel primo Yeats l'Io delega il dominio alla figura femminile, in *Leda and the Swan* il ruolo dominante è assunto dalla figura maschile. Al 1978 risalgono altri due saggi: *Sign, Structure and Self-Reference in* Sailing to Byzantium e *Sound and Sense in* Leda and the Swan *and* The Second Coming (C:1978/1 e C:1978/2). Il primo è una lettura semiotica della poesia del 1926, in cui per Johnson sono in gioco la tendenza alla sublimazione e alla sensualizzazione; il secondo è una ricercata, ma mai pedante, esercitazione fonostilistica sui testi, che tende a dimostrare come il livello tematico si manifesti attraverso la tessitura sonora del testo.

Che in quegli anni in Italia, fino ad allora rimasta ancorata a una critica di stampo essenzialmente storicistico, la pratica analitica che utilizzava le modalità indicate dallo strutturalismo fosse molto apprezzata, lo dimostra anche il saggio di Rosalba Spinalbelli dal laconico titolo *W. B. Yeats: The Tower* (C:1977/4) che propone un'accurata, a volte un po' compiaciuta, indagine semantico-stilistica del tessuto formale della poesia, nella quale Yeats «non anestetizza il piano del contenuto», pur orchestrando «sottilmente il livello del significante» (126), prendendo in considerazione le figure retoriche presenti nel testo, il livello fonosemantico e l'ordito linguistico, ed infine analizzando il ruolo dell'ironia.

Alla prima produzione poetica yeatsiana dedicano due interventi Pietro De Logu e Jean M. Ellis D'Alessandro. Dedicato a *The Island of the Statues*, opera giovanile ripudiata dall'autore, il saggio di De Logu (C:1977/8) rintraccia le influenze presenti nel testo: Spenser, il Rinascimento italiano (Ariosto, Tasso, Trissino) e il folclore irlandese. L'idea di ambientare il dramma poetico in Arcadia è data dall'aspirazione di Yeats a restaurare l'Età dell'Oro, a «rivivere il mitico passato ellenico» (26) in cui rifugiarsi

per sfuggire alla quotidianità, atteggiamento tipico della letteratura decadente. Questo desiderio di 'fuga' ritornerà nelle opere successive, e sarà centrale in *John Sherman* e *The Speckled Bird*. L'Arcadia di Yeats è associata al trionfo dell'innocenza, dell'armonia e della prosperità, contaminato dalla presenza di Naschina, modellata su Elena di Troia, che ne rende la realtà dolorosa. Nel testo è quindi presente *in nuce* quella filosofia delle antinomie che caratterizzerà l'opera di Yeats in tutto il suo corso: anche l'Arcadia, rifugio e terra di sogno, non è diversa dal mondo cui si vuole sfuggire. Il contributo di Ellis (C:1978/5), partendo dal contesto storico e dalla biografia di Yeats e da un'analisi delle influenze romantiche nella prima produzione yeatsiana, degli interessi esoterici e del celtismo, offre una lettura di *The Rose Upon the Rood of Time* della quale Ellis sottolinea la complessa struttura fonico-ritmica e i numerosi elementi simbolici. Ovviamente l'enfasi è sulla rosa, simbolo infinto e multiforme, che nella poesia ha il significato prevalente di eterna bellezza.

L'unico contributo uscito negli anni Settanta che riguarda lo Yeats drammaturgo è quello di Gisella Arcais (C:1973/3), che studia l'influenza del teatro Nō sull'opera teatrale dell'irlandese, evidente nei *Four Plays for Dancers*, sottolineando affinità e differenze. Se Yeats apprezza l'idea di un teatro non-popolare, la stilizzazione del gesto, la simbolicità del linguaggio e dei personaggi, l'uso del coro, della danza e della maschera, che mirano a spersonalizzare rappresentando l'essenza, e se ne appropria per i suoi drammi, tuttavia a differenza dei Nō, in cui la vicenda è un rito costruito attorno al personaggio, il drammaturgo irlandese sceglie di partire da un'idea per poi 'rivestirla' di immagini e personaggi al fine di rispecchiare le amare contraddizioni dell'esistenza umana. Yeats è quindi più legato alla realtà, mentre i Nō evocano un'esperienza spirituale che va oltre la dimensione puramente drammatica.

Alla fine degli anni Settanta l'immagine che in Italia si ha di Yeats è ormai ben definita ed emerge in tutta la sua complessità. Sono rintracciate influenze ed ascendenze, viene stabilita la sua grandezza poetica e riconosciuta la sua grande maestria versificatoria. Anche se l'attenzione 'giornalistica' all'opera di Yeats è ancora scarsa – poche sono le recensioni ricevute dalle antologie e dai testi fin qui pubblicati – la presenza sul mercato editoriale è più diffusa: alla maggiore comprensione di Yeats poeta e drammaturgo, grazie alle numerose traduzioni e ristampe, si affianca la scoperta dello Yeats narratore e saggista, che caratterizzerà i due decenni successivi.

Le più importanti imprese editoriali degli anni Ottanta riguardano l'attività yeatsiana di raccoglitore di folclore e di scrittore in prosa. Nel 1981 Einaudi pubblica *Fiabe irlandesi* tradotte in maniera impeccabile da Melita Cataldi e Mariagiovanna Andreolli (T:1981/2). Recensite da Italo Calvino sulle pagine de *La Repubblica* (C:1981/13), le fiabe, sulla scia anche della grande popolarità all'epoca della produzione di J. R. Tolkien, ebbero un grande successo di vendita, dimostrato anche dalle ristampe (T:1982/2, T:1989/2, T:1991/10 e T:1996/4) e dalla pubblicazione di un'edi-

zione per ragazzi illustrata da Carla Guidetti Serra Spriano (T:1983/3). A conferma di questa tendenza d'interesse per il folclore irlandese, nel 1987 due fiabe di Yeats vengono inserite in *Fiabe e spiriti d'Irlanda* (T:1987/2), traduzione di un volume uscito in inglese nel 1985.

Sempre Einaudi, nella collana *Centopagine* diretta da Italo Calvino[32], l'anno seguente stampa *John Sherman. Dhoya* (T:1982/3), un racconto e una *novelette* ottimamente tradotti e annotati da Dario Calimani, per le cure di Pietro De Logu, che nell'introduzione rivendica il valore di Yeats prosatore e con estrema chiarezza fornisce notizie sulla genesi delle due opere narrative; di *John Sherman* evidenzia l'aspetto autobiografico, discute della presenza del tema dell''io' diviso in cui è ravvisabile una prima avvisaglia della teoria yeatsiana degli 'opposti', e si sofferma infine sul motivo delle solitarie partite a scacchi del protagonista (simbolo della sua personalità in conflitto) e sull'immagine del giardino come luogo edenico di *escape* e sogno. Di *Dhoya*, il gigante abbandonato, sconvolto da accessi di follia, De Logu sottolinea che incarna «il dramma dell'uomo privato a lungo della libertà, che si tortura e si ribella, senza conoscere né l'amore né il perdono, ma solo il rancore e la vendetta» (xxiii). Bisogna dire che l'opera divulgativa di Pietro De Logu è meritoria, a lui si deve una ricerca tenace sulle opere meno conosciute e non canoniche di Yeats, che prosegue fino al 1990 con la sua edizione dell'incompiuto romanzo *The Speckled Bird* (T:1990/2).

A dimostrazione del *trend* editoriale che privilegia lo Yeats prosatore, nel 1986 Gino Scatasta cura un'edizione del breve e ricco libretto *Per Amica Silentia Lunæ*, pubblicato in tiratura limitata (T:1986/1), ben tradotto e acutamente introdotto. Nel 1987 viene proposto sul mercato, *Il crepuscolo celtico*, «raccolta di storie, anedotti ritratti e credenze popolari tra cronaca e autobiografia» (7) curata da Rosita Copioli (T:1987/1), che ha un grande successo di vendite e viene più volte ristampato (T:1988/2, T:1991/4, T:1993/2, T:2001/2). Sempre Copioli nel 1988 traduce *Un'introduzione generale al mio lavoro* (T:1988/4), fondamentale scritto autobiografico in cui Yeats parla della sua formazione, delle sue letture delle sue idee sulla letteratura e l'arte, della sua concezione del mondo, e cura *Anima Mundi. Saggi sul mito e sulla letteratura* (T:1988/3), una valida scelta di saggi da *Explorations*, da *Essays and Introductions* e da *Mythologies* preceduta da una densa e felice introduzione.

Tuttavia non viene dimenticato in questi anni anche lo Yeats poeta. Innanzitutto sono da ricordare le versioni di Giovanni Giudici (T:1981/1) e di Sergio Solmi (T:1983/6), di cui si è ampiamente discusso in 2.2, quelle di Gabriella Corradini Favati, la quale propone otto poesie mitologiche (T:1980/1) in appendice a un suo saggio sui miti pagani e cristiani nella produzione giovanile di Yeats (C:1980/1), che riproduce in versione riveduta il settimo capitolo della sua monografia del 1977 (v. C:1977/7), le numerose ristampe delle traduzioni montaliane, e l'interessante iniziativa di Angelo Branduardi, che traspone in musica dieci poesie di Yeats, tradotte e adattate da Luisa Zappa Branduardi. Il *long playing* (T:1986/6, in CD

T:1992/11) contiene armoniose versioni di poesie che vanno da *Crossways* a *The Wild Swans at Coole*. Il risultato è davvero affascinante; pur rimanendo «inarrivabile»[33] la musicalità dell'originale, Angelo e Luisa Branduardi riescono con perizia a catturare la musicalità dei versi e la versione è godibilissima anche alla sola lettura.

Un'altra importante iniziativa è quella intrapresa dall'editore Rizzoli nel pubblicare l'intera opera poetica di Yeats, della quale nel 1984 e nel 1989 sono uscite le raccolte *La Torre* e *I cigni selvatici a Coole* (T:1984/1, T:1989/1), tradotte da Ariodante Marianni e introdotte e commentate da Anthony L. Johnson. Se le versioni di Marianni sono accurate e attente, il ricco commento di Johnson è illuminante. Egli non solo fornisce notizie riguardo alla storia editoriale dei singoli componimenti, ma appiana con discrezione ogni piega del testo, spiega ogni riferimento e allusione, con rimandi alle altre opere di Yeats e alla corrispondenza del poeta e con efficaci affondi critici. Le due edizioni hanno avuto un grande successo di vendita e di critica, e sono state seguite da due altri volumi: *La scala a chiocciola e altre poesie* (T:2000/6) e *Le ultime poesie* (T:2004/1)[34]. Le recensioni sono state numerosissime (cfr. la bibliografia *sub anno*) e tutte assai positive. Recensendo il volume del 1984, Manganelli giudica quello di Marianni «un lavoro di dura, ostinata esattezza» (C:1984/10), Bacigalupo lo ritiene «buono» (C:1984/8), Alfredo Giuliani lo reputa «esatto» (C:1984/11), Francesco Marroni lo considera, invece, «splendido» (C:1984/14-15), Mario Picchi «straordinario» (C:1984/12), Franco Marucci «bello e rispettoso» (C:1984/16), Roberto Mussapi «eccellente» (C:1984/17). Analoghe le reazioni alla raccolta del 1989: Roberto Fertonani afferma che la traduzione di Marianni è «esemplare» (C:1989/23), secondo Copioli (C:1989/24) e Marroni (C:1989/35) è «ottima», Giuliano Dego la definisce «elegante» (C:1989/32), per Stefano Manferlotti Marianni ha tradotto «molto bene» (C:1989/34), Giancarlo Marinelli sostiene che la versione è «nitida» (C:1989/25).

Resta da citare la preziosa pubblicazione della traduzione italiana ad opera di James Joyce e Nicolò Vidacovich del primo atto di *The Countess Cathleen*. La curatrice Carla Marengo Vaglio (T:1988/5) nella breve nota introduttiva ci fornisce notizie sulla storia della traduzione che, se da un lato presenta una certà efficacia lirica, dall'alto risulta del tutto inadatta alla scena. Il 'reperto' è interessante perché rappresenta un altro tassello in quello spiraliforme gioco di corsi e ricorsi dei rapporti letterari tra Italia e Irlanda.

La produzione critica di questo decennio spazia in ogni direzione. Yeats è ormai divenuto oggetto di uno studio sistematico e più attento a temi specifici e ad aspetti minori della sua opera. Tra il 1980 e il 1989 vengono pubblicate ben sette monografie sul poeta irlandese. Nel 1980 Robert Jewett dà alle stampe *Artistic Tension in the Poetry of W. B. Yeats* (C:1980/4), in cui discute il modo in cui Yeats «produced tension» (nel senso espresso da Allen Tate di unità poetica, risultante dalla risoluzione del conflitto tra astrazione e concretezza, tra generale e particolare, tra

denotazione e connotazione) in alcune poesie di *The Tower* manipolando tre «structural devices» (77): la contrapposizione di contrari, la ripetizione-associazione di simboli e l'uso di sequenze poetiche. Lo studio manca, a mio avviso, di una parte che analizzi la «tensione» prodotta attraverso le scelte versificatorie, anche se nel complesso i risultati sono interessanti. Ad occuparsi ancora di poesia è Giuseppe Serpillo, che nel suo *Le immagini della vecchiezza nella poesia di Yeats* (C:1981/14) affronta un aspetto finora scarsamente frequentato dai critici yeatsiani. I primi due capitoli sono introduttivi, ma funzionali all'esposizione del tema, e prendono in considerazione la matrice esoterica e occultistica nonché quella simbolico-mitica della poesia di Yeats; nei due capitoli finali Serpillo stabilisce che l'immagine del vecchio è ricorrente nella produzione poetica, ed è figura complessa che affonda le sue radici in fonti disparate, ed analizza la «vibrazione emotiva» (18) che la figura del vecchio suscita nel poeta, prendendo in esame sia la produzione tarda (dove il vecchio è figura grottesca e rabbiosa, profeticamente folle) che quella giovanile (dove invece è figura familiare, ma ribelle, verso la quale prevale il sentimento del rimpianto). L'immagine del vecchio, scrive Serpillo a conclusione del suo breve ma intenso studio, ha una notevole valenza simbolico-mitica, che può ricondursi alla sua concezione spiralica del mondo: il vecchio rappresenta la fine e l'inizio di un nuovo ciclo.

Due studi trattano i rapporti tra Yeats e l'Italia. Mariella Talotti Gurato in *L'influsso dell'Italia sul pensiero di W. B. Yeats* (C:1983/2) prende in esame molto superficialmente l'idea di Urbino e di Bisanzio nell'opera di Yeats (e quindi l'influenza di Castiglione e della visita alle vestigia bizantine nel corso dei suoi viaggi in Italia), mettendo insieme assai goffamente una lunga serie di citazioni che da sole occupano oltre tre quarti del testo; Bernard Hickey nel suo *Yeats and Italy*, pubblicato nel volume da lui curato intitolato *W. B. Yeats and His Many Worlds* (C:1989/7) affronta la materia con maggior sicurezza, ancora studiando l'influsso di Castiglione e della suggestione bizantina, ma alla luce della teoria yeatsiana dell'Unità dell'Essere. Più aneddotico che analitico il contributo di Hickey è tuttavia di gradevole lettura ed un'utile introduzione all'argomento. Il volume contiene anche un saggio di Maria Renata Dolce: *Yeats sul cammino della verità*, in cui viene analizzata l'influenza delle culture orientali sull'opera di Yeats.

Di ben altro spessore il bel libro di Margaret Rose, *The Symbolist Theatre Tradition from Maeterlinck and Yeats to Beckett and Pinter* (C:1989/10), in cui quattro capitoli sono dedicati a Yeats. Pur non appartenendo propriamente alla corrente simbolista, Yeats ebbe numerosi contatti con i simbolisti francesi, a Parigi frequentò Mallarmé e vide rappresentazioni di opere simboliste. La sua conoscenza del simbolismo francese fu poi approfondita grazie all'amicizia con Arthur Symons. È quindi possibile definire il teatro yeatsiano come simbolista, o meglio simbolico, e Rose analizza gli aspetti simbolici e scenotecnici di *The Countess Cathleen*, *At the Hawk's Well* e *Purgatory*, drammi nei quali il simbolismo si mescola a istanze mistico-occultistiche, filosofiche politiche e religiose.

Assai complesso è l'ordito del libro di Renato Oliva, *"Hodos Chameliontos". La via dell'inconscio: W. B. Yeats e C. G. Jung* (C:1989/12), in cui l'autore rinviene analogie tra le formulazioni estetiche di Yeats e le teorie psicanalitiche di Jung. Secondo Oliva sia Yeats che Jung costruiscono il loro edificio teorico attraverso un costante confronto con l'inconscio. Il libro analizza «il loro incontro con l'inconscio, che viaggia spesso su strade parallele che in molti punti convergono» (viii). Sia per Yeats che per Jung «è dalla psiche oggettiva, da quella buia matrice, da quell' "oscurità fibrosa" che "ogni cosa deriva"» (ix). *L'hodos chameliontos*, il sentiero del camaleonte, è la tortuosa via che penetra quell'oscurità, giacché il camaleonte, mutevole e mimetico è «simbolo della profondità del mondo sotterraneo e rimanda alla duplicità dell'inconscio con le sue misteriose energie creatrici e i suoi pericoli mortali» (302). Oliva sviluppa un tema di non facile comprensione – peraltro già individuato da Praz (cfr. C:1960/8) – in maniera impeccabile e profonda, stabilendo suggestivi percorsi intertestuali con sicurezza e grande competenza.

Sempre al 1989 risale un testo in cui sono raccolti tre saggi su Yeats. Si tratta di *Omaggio a William Butler Yeats (1865-1939)*, (C:1989/11) che include contributi di Antonio Amato, il quale studia *ll ciclo di Cuchulain nel dramma di W. B. Yeats* analizzando le fonti del mito e il linguaggio simbolico dei drammi del ciclo; di Rita Salvi, che propone un'analisi testuale della poesia *An Irish Airman Foresses His Death*; e di Francesca Maria Andreoni, che studia le relazioni tra *W. B. Yeats's* Deirdre *and J. M. Synge's* Deirdre of the Sorrows. Si tratta di un lavoro di scarso spessore, in cui, pur venendo applicata la proposta metodologica di Tatiana Slama-Cazacu denominata approccio 'contestuale-dinamico' (che si propone «di recuperare tutti gli elementi del contesto di vita che anima e condiziona lo scrittore, non [...] come contorno statico di condizioni deterministiche bensì come tessuto vivo, cangiante, interagente con la personalità del creatore» [7]), non viene tuttavia presentata nessuna nuova interpretazione dell'opera di Yeats. L'unico pregio del volume è l'appendice al primo capitolo che riproduce il testo della relazione che Yeats tenne al convegno romano della fondazione A. Volta nel 1934, mai da allora ristampata, ed il suo voler essere un omaggio al poeta nel cinquantenario della morte. La stessa ricorrenza viene ricordata anche su alcuni quotidiani: «Il quotidiano di Taranto» celebra l'occasione con un'intervista di Francesco Indraccolo (C:1989/18) ad Agostino Lombardo, nel corso della quale lo studioso afferma che «Yeats è stato un vero interprete del suo tempo, ma forse il tempo non lo ha ancora capito»; su «Il tempo» Pietro De Logu (C:1989/19) e Walter Mauro (C:1989/20) ricostruiscono la carriera poetica di Yeats, *L'irlandese indomabile*; su «La Repubblica» (C:1989/21) il poeta Attilio Bertolucci ricorda con parole commosse il poeta Yeats al quale, come scrisse Auden, tutto si «perdona perché scrisse bene».

A partire dagli anni Cinquanta l'opera di Yeats aveva iniziato a trovare timidamente posto anche nei manuali scolastici di letteratura inglese o di letterature straniere (cfr. ad esempio T:1949/3 e T:1953/1). Tuttavia il

tentativo più ambizioso è recente: nel 1987 viene infatti pubblicato *Yeats Pound Eliot. From Symbolism to Modernism* di Armando Pajalich e Giannina Perrucchini, testo rivolto agli studenti del biennio conclusivo delle scuole superiori, ma anche a quelli del primo biennio universitario, che contiene introduzioni ai singoli autori e testi commentati con attività didattiche. L'idea al centro del libro è quella di mostrare come nei tre poeti avviene il passaggio dal tardo-romanticismo al modernismo attraverso la mediazione del simbolismo. La parte su Yeats è ben strutturata: una breve biografia, una nota sul simbolismo anomalo yeatsiano e il testo commentato di sei poesie seguito da stimolanti attività di lavoro guidato. Yeats è a questo punto potenzialmente patrimonio delle giovani generazioni.

Più di 120 sono i contributi critici su Yeats apparsi su periodici o riviste nel corso degli anni Ottanta. Se si pensa che il loro numero complessivo dal 1970 al 1979 ammontava a circa 50, e a poco più di 60 dal 1960 al 1969, si può ben dire che gli anni fra il 1980 e il 1989 rappresentino la fase di maggior crescita gli studi yeatsiani in Italia. Ci soffermeremo, dunque, solo i più rappresentativi.

Oltre a diversi studi in cui si accenna alle ormai canoniche traduzioni montaliane (Lonardi, C:1980/5; Cambon, C:1982/6; Cambon, C:1984/5) o le si analizzano in dettaglio (Passannante, Guariglia e Olivieri, C:1989/15-16-17), e a contributi 'minori', ma non per questo di poco interesse, come *Flaubert e Yeats* di Tecla Starace (C:1986/3) che studia, purtroppo non approfonditamente, l'influsso de *La tentation de Saint Antoine* sull' opera di Yeats, o l'articolo di Grazia Mirti *La teoria della Grande Ruota delle fasi lunari, secondo W. B. Yeats* (C:1981/6), che riassume la teoria «cosmologica» yeatsiana fornendo in apertura anche un'analisi della carta del cielo del poeta, molti sono i contributi di sicuro spessore. Tra il 1984 e il 1989 Anthony L. Johnson pubblica ben nove saggi in cui prende in esame l'opera di Yeats. Se i primi due *A Glance at Yeats, Eliot and Pound* e *Signifier and Signified in Verbal Art* (C:1984/3 e C:1984/4) sono ricognizioni generali in cui trovano posto una discussione del ruolo di Yeats nella poesia inglese del XX secolo, e brevi commenti sulla prosodia di *The Wild Swans at Coole* e *After Long Silence*, con *W. B. Yeats's* The Magi (C:1985/1, ristampato in C:1994/3) Johnson riprende il discorso lasciato in sospeso qualche anno prima. Attraverso un'analisi del livello semantico e lessicale, della sintassi e della morfologia e del sillabismo della poesia – nella quale il poeta inverte l'ordine degli eventi, facendo precedere la morte di Cristo alla sua nascita – Johnson stabilisce che il tema della poesia è identificabile «with what is for Yeats a positive conflict – that between an impelling need for the satisfaction of desire and – given the momentariness and "self detructiveness" of that satisfaction – the necessary perpetuity of its renewal» (20). In *The Poetry of Suggestion: W. B. Yeats and Edward Thomas* (C:1986/1, ristampato in C:1994/3), lo studioso indaga «the suggestiveness of the signifier» (361) attraverso un'analisi linguistica di alcuni componimenti dei due poeti, mentre in *W. B. Yeats e i grandi poeti romantici*, al centro dell'analisi sta la visione yeatsiana della poesia di Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron

Shelley e Keats. Se per il suo «refusal to separate the poetic "I" from the object of attention or thought» (C:1994/3, p. 125) la poesia di Yeats può ricondursi a quella romantica, essa ne è anche superamento poiché «Yeats goes so far as to envisage a "dialectic of writing" in which the active centre of consciousness is what reshapes the self» (126). In *Features of Tragic Vision in the Plays of W. B. Yeats* (C:1989/3) analizza il percorso che portò Yeats nella direzione di una semplificazione di trama e personaggi nelle sue 'tragedie', ritualizzando l'azione, ispirandosi al teatro giapponese Nō, in favore di forme del conflitto teatrale più puramente simboliche (195). L'impiego della 'scrittura automatica' come fonte creativa in *The Only Jealousy of Emer*, *Calvary*, *The Four Ages of Man* e *The Second Coming* è studiato in *The Automatic Script as a Source for Yeats's Plays and Poems* (C:1989/5). A Johnson si deve anche un'interessante commento all'opera grafica di Grazia Lodeserto, artista tarantina, autrice di una serie di litografie ispirate a *With the Old Kindness …* di Yeats (C:1989/6).

Il teatro di Yeats è in questi anni affrontato più nella sua dimensione teorico-tecnica e performativa. Clelia Falletti (C:1982/2) studia l'idea yeatsiana di attore; Edoardo Carlotti (T:1986/5 e C:1986/6, C:1987/16, tutti confluiti in C:1993/2) traduce e propone una lettura storico critica di *The Cat and the Moon* e ne approfondisce l'aspetto scenotecnico; Giuseppe Serpillo esplora il rapporto di filiazione tra *A Full Moon in March* e *The King of the Great Clock Tower,* rivendicando l'autonomia di quest'ultimo (C:1988/8), e analizza i problemi di traduzione di *The Dreaming of the Bones* per un suo allestimento italiano (C:1988/9); Rosanna Autera studia il conflitto tragico in *The Unicorn from the Stars* (C:1989/4) che Yeats attua attraverso la contrapposizione dei personaggi.

Sulla poesia, almeno tre sono i contributi da ricordare. In *Linea ligure angloamericana* Massimo Bacigalupo (C:1981/5) indaga il rapporto Yeats-Pound ricostruendo la loro esperienza rapallese, ma analizza anche le liriche scritte dall'irlandese durante il soggiorno in Liguria nei primi mesi del 1929 (tra cui *Three Things*, *The Nineteenth Century and After* e *Lullaby*) e alla fine dell'anno (*After Long Silence*, *Byzantium*). Nemi D'Agostino analizza *The Lake Isle of Innisfree* in *Lettura di una poesia di William Butler Yeats* (C:1987/9), un saggio in cui discute in maniera suggestiva e precisa, genesi, temi, tessuto simbolico, ordito fonico ritmico e contesto storico-biografico della poesia e propone un commento dell'allusione alla parabola del figliol prodigo (Luca, XV, 18) ai vv. 1 e 9. «I will arise and go now», che, alla luce anche dell'ispirazione thoreauiana dichiarata da Yeats, acquista un valore particolare; Yeats è incerto tra due strade, «tra due potenzialità della propria condizione e della propria persona» (147): la scelta di essere irlandese, e quindi la strada della responsabilità intellettuale, morale e politica, e quella di rimanere ancorato agli ideali dell'estetismo e del decadentismo. In *Bisanzio e le parole* (C:1989/31) Paolo Cesaretti studia l'idea di Bisanzio nella letteratura e, di conseguenza, anche in Yeats, per il quale il viaggio verso la città attiva un ciclo di trasformazione: «Bisanzio è mediatrice tra il mondo della natura […] e mondo della forma»

(339). Per Yeats Bisanzio è luogo di affinamento della percezione estetica e formale, è l'apice di una complessa teoria della storia e della cultura. Interessante il paragone con Brodskij, per il quale il viaggio verso Bisanzio è viaggio di ricognizione e la città luogo da cui fuggire.

Gli ultimi due saggi di cui merita far menzione affrontano aspetti diversi. Il contributo di Rosangela Barone intitolato *Il profeta della visione e la visione del poeta* (C:1987/8) analizza il saggio yeatsiano *Swedenborg, Mediums and the Desolate Places*, e quindi il rapporto tra Yeats e Swedenborg, concludendo che proprio nel teosofo visionario svedese (che nelle parole di Yeats «affirmed [...] the doctrine and practice of the desolate places, of shepherds and of midwives, and discovered a world of spirits where there was a scenery like that of earth» [E, 32]), il poeta trovò «una solida impalcatura teorica [...] per spiegare la forza e pregnanza del folklore irlandese, che non vede separazione fra mondo terreno e mondo ultraterreno e per il quale l'anima non nasce nel momento del concepimento nel grembo materno ma è in perenne metamorfosi» (32). Joan Fitzgerald invece in *Yeats's Irish Traditions* (C:1989/14) si occupa dell'idea yeatsiana di tradizione. Nato in un paese culturalmente diviso (la cultura dell'*Ascendancy* protestante e quella nativa gaelica), Yeats desiderò sempre creare una tradizione unitaria, dalla quale, però, escludeva i cattolici e la classe media. Se dapprima l'interesse di Yeats si concentrò sulla tradizione contadina e popolare, dopo la proclamazione dello Stato libero, deluso dalla sempre maggiore identificazione del paese con il cattolicesimo, egli si volse a Swift, Goldsmith, Berkeley e Burke, numi tutelari dell'*Ascendancy*, dei quali rivendicò l'irlandesità e nelle cui opere rintracciava quell'unità che egli cercava.

Gli anni Ottanta si caratterizzano dunque come periodo dell'approfondimento critico – con esiti in genere di buon livello, e in diversi casi di grande pregio – e soprattutto dell'ampia diffusione delle opere di Yeats sul mercato librario: il numero delle traduzioni e delle ristampe pubblicate tra il 1980 e il 1989 ammonta, infatti, a più di un terzo di quelle uscite dal 1905 al 1979. Un vero e proprio caso editoriale che trova giustificazione nella diffusa curiosità iniziata in quegli anni per le cose irlandesi ed esplosa con fragore nel decennio successivo.

1.4 Gli anni Novanta e il nuovo secolo: industria o moda?

La tendenza poco sopra evidenziata prosegue negli anni Novanta. Le traduzioni yeatsiane apparse dal 1990 al 1999 sono circa un centinaio; i contributi critici assommano a circa centosettanta. Le cifre appaiono perfino eccessive, ma sono testimonianza di un grande cambiamento in atto nella cultura del nostro paese. Una volta esauriti gli slanci verso il mondo d'oltreoceano, i cui esempi spesso superficiali e frusti non offrono più le sicurezze di un tempo, consumata anche la mania dell'esteuropa, libera dai totalitarismi e quindi meno interessante, l'Italia si getta alla ricerca di nuovi modelli e di culture da scoprire, penetrare, imitare. L'Irlanda,

considerata fino alla metà degli anni Ottanta orizzonte lontano e poco appetibile (pericolosa, lontana, scomoda da raggiungere), si rivela all'improvviso la terra delle fate, dei folletti, una terra semplice, vergine, insomma, che era lì dietro l'angolo, di cui non ci si era mai accorti, e di cui appropiarsi. Allora se ne traduce il folclore, se ne ascolta e imita la musica (tradizionale, pop, rock: chi avrebbe mai detto che Van Morrison e gli U2 provengono dall'isola degli gnomi?), se ne scopre la letteratura (chi aveva mai pensato che Wilde, Shaw e Beckett fossero irlandesi?) e quindi anche l'originalità culturale. Così nella scia di questa travolgente ondata angloceltica, anche Yeats viene risucchiato, suo malgrado, nel ventre della nostra onnivora industria editoriale. Diverso il discorso per quanto riguarda i critici. Come afferma Carla de Petris, l'interesse degli studiosi «non segue le leggi di mercato, ma quelle più fantasiose delle mode e dei modi della critica letteraria o quelle più labili delle affinità elettive»[35]. E in questi anni Novanta mode, modi e affinità hanno tutte avuto un ruolo importante nell'*escalation* italiana dell'opera di Yeats. Con ciò non intendiamo dire che la popolarità non sia sinonimo di qualità, ché anzi i risultati, come si è visto e come vedremo, sono spesso stati, in tutti e due i campi, anche di alto livello.

Tra le operazioni editoriali, che contengono traduzioni yeatsiane, da poter inserire nel filone 'industriale' sono da ritenere le numerose antologie di tipo 'occasionale', quelle incentrate su un argomento o su un pretesto che funge da *fil rouge*, come *Antologia della poesia inglese dalla saga di Beowulf a Shakespeare da Wordsworth a Eliot per rileggere e gustare (con traduzione a fronte) i versi dei classici imparati a fatica sui banchi di scuola* (T:1990/10); *Dio nella poesia del Novecento* (T:1991/12); *Racconti gialli*, (T:1992/1); *Poesia d'amore del 900* (T:1992/8); *Poesie d'amore. Innamorarsi* (T:1992/XX); *Poesie d'amore alle mogli. Le più belle liriche d'amore dedicate dai poeti alle mogli* (T:1993/6); *101 gatti d'autore* (T:1997/1); *C'era una volta ...* (T:1997/2); *Lunario dei giorni di quiete. 365 giorni di letture esemplari* (T:1997/6); *Lunario dei giorni d'amore* (T:1998/5), fino alla silloge personale di Alessandro Gennari, all'epoca uno dei 'poeti laureati' di RAI2, *Le poesie che amo* (T:1998/1), e alla crestomazia da supermarket *La lirica d'occidente* (T:1990/7 e T:1998/4, oltre un millennio di poesia occidentale di tutti i paesi, senza testo a fronte né commento, in circa novecento pagine). Alcune propongono traduzioni di valore (Montale, Melchiori, Copioli), altre invece usano il grande nome come collante. Si possono considerare, invece, esempio di mode contingenti antologie quali: *Un secolo di fantasmi. 26 racconti da Goethe a Yeats* (T:1994/1), l'edizione ridotta di *Fate e spiriti d'Irlanda* (T:1995/8), *Grandi storie irlandesi del soprannaturale* (T:1997/5). L'immagine di Yeats che alla fine ne risulta è quella, un po' posticcia, di marito, uomo pio, amante degli animali, giallista, scrittore di favole e racconti sensazionali.

Invece, tra le buone antologie che oltre a traduzioni rigorose intendono offrire criticamente un panorama d'insieme, vanno annoverati i due volumi di *Parnaso europeo* (T:1990/8-9), che presentano lo Yeats decaden-

te (vol. 1) nelle belle traduzioni di Francesco Binni, e quello più moderno (vol. 3) nelle sempreverdi versioni di Melchiori e in quelle di Marianni, nonché *Poesia europea del 900* (T:1996/5) che offre le traduzioni yeatsiane di Melchiori e Montale precedute da un bel saggio introduttivo di Ermanno Krumm.

Numerose, in questi anni, anche le ristampe: l'antologia yeatsiana di Sanesi (T:1991/1, T:1994/6, T:1995/2, T:1997/3), e quella, sempre di Sanesi, più ampia di *Poesia inglese del 900* (T:1991/8). Poi le traduzioni montaliane (T:1990/6, T:1992/6, T:1995/7), quelle di Giudici (T:1995/1), i saggi di Tomasi di Lampedusa (T:1995/1) e le versioni di Traverso con una densa introduzione di Franco Buffoni (T:1992/3), tutte, quest'ultime, intelligenti ed utili riesumazioni 'd'autore'. Viene pubblicata in un'edizione 'popolare' allegata a *L'unità*, e quindi ad altissima tiratura, anche una scelta delle *Fiabe irlandesi* einaudiane (T:1996/4). Particolarmente indovinata è stata la riproposta del bel volume a cura di Renato Oliva *Rosa alchemica* (T:1998/2).

Non mancano, infine, le operazioni inter-mediali e le contaminazioni, come dimostrano la trascrizione grafica dei sette componimenti poetici di *Upon a Dying Lady* ad opera di Grazia Lodeserto, la ristampa in CD delle canzoni di Angelo e Luisa Branduardi tratte da poesie yeatsiane (T:1992/11), e l'opera musicale *Spiritus Mundi* di Maurizio Squillanti, tratta dalla lirica *The Second Coming*, rappresentata al 39° Festival di Spoleto (T:1996/3. Cfr. anche C:1996/3).

Se alcune delle traduzioni uscite tra il 1990 e il 1999 sono di scarso valore – come le versioni di *Rosa Alchemica* di Stefano Guizzi (T:1993/3) e di *Il vagabondaggio di Oisin* di Giuseppe Bonavita (T:1992/5), con introduzioni che nulla aggiungono a quando già noto e che spesso forniscono informazioni inesatte o decisamente approssimative (fa in parte eccezione quella di *La rosa segreta*, opera di Luca Gallesi [T:1990/3], che pur non brillantissima è preceduta da uno studio su esoterismo e folclore in Yeats molto schematico ed essenziale [C:1990/9]) – diverse altre rappresentano invece ulteriori importanti tasselli della conoscenza di Yeats in Italia.

ll ciclo di Cuchulain. Cinque drammi celtici, curato da Melita Cataldi (T:1990/1; cfr. le positive recensioni: C:1990/7,23,24), ha il pregio di essere una versione fedele, attenta alla poeticità dei testi ma anche alla loro 'teatralità'. Cataldi dimostra la sua perizia di navigata irlandesista nell'introduzione e nelle note: una dettagliata ricognizione storico-critica la prima e un necessario complemento alla comprensione dei drammi le seconde. D'indubbio valore è pure la traduzione di *Calvario*, *La Resurrezione* e *Purgatorio* ad opera di Massimo Morasso (T:1994/2), anch'essa dal duplice intento di proporre «tre testi [...] per il lettore amante della poesia e dei labirinti della storia, ma anche per il teatrante che in questi tre atti unici troverà materiale per una serata pazza e crudele come la maschera del vecchio Yeats»[36]. Il volume, purtroppo in edizione limitata, è introdotto con la consueta efficacia da Massimo Bacigalupo, che sottolinea quanto i tre drammi, per i loro temi (revisione mitica del Cristianesimo, l'impre-

scindibilità degli eventi della storia, la sconfitta), «ci portino [...] al centro delle preoccupazioni dello Yeats maggiore, mostrando quanto in esse vi è di irrisolto e persino farraginoso ma anche l'ampiezza del suo orizzonte metafisico, speculativo e soprattutto poetico» (19).

La preferenza riservata allo Yeats scrittore in prosa è evidente anche nell'ultimo decennio del Novecento. Alle cure di Pietro De Logu si deve una preziosa edizione di *The Speckled Bird* (T:1990/2), romanzo autobiografico il cui primo progetto risale al 1896 e poi passato attraverso quattro stesure, ma «never finished»[37] e infine riportato alla luce nel 1976 da William H. O'Donnell. Secondo De Logu, *L'uccello maculato* è ispirato al mondo dell'occulto ed è legato all'idea yeatsiana di promuovere una *Celtic Renaissance* attraverso l'Ordine dei misteri celtici, cosicché i due progetti «non solo procedono di pari passo, ma si intersecano tanto da costituire uno dei filoni tematici del romanzo» (xxix). L'importanza del romanzo è anche da rintracciarsi nel fatto che anticipa *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) di James Joyce «per la sottigliezza con cui l'autore segue passo passo l'analisi del protagonista» (xxxiv). Nel 1991 viene pubblicata una fortunata edizione di *I racconti di Hanrahan il Rosso* curata da Paola Frandini (T:1991/5), in parte ristampata nel 1994 in un libretto allegato al quotidiano «L'unità» (T:1994/7), che nella breve suggestiva introduzione analizza lo stile di Yeats, basato sull'uso della paratassi e fondato su un registro di studiata monotonia, e rintraccia nel testo influenze medievali, preraffaellite e simboliste. Sergio Danieluzzi è curatore di una edizione bilingue di *The Secret Rose*, pubblicata nel 1991 (T:1991/2), interessante perché condotta sul testo pubblicato in *Mythologies* messo a confronto con quello del 1897[38]. La lunga introduzione prende in rassegna gli esperimenti narrativi del primo Yeats e stabilisce un confronto tra le redazioni dell'opera, analizzando le modifiche operate dall'autore, che con la successiva revisione e ridisposizione degli episodi narrativi libera il testo «dall'ingombrante sovrastruttura simbolica che le accomunava», donando loro una «felicità artistica individuale» (31). All'operazione erudita di Danieluzzi fa eco nel 1985 quella elegante, ma più divulgativa, di Rosita Copioli (T:1995/5), curatrice di una raccolta completa dei racconti di Yeats che, oltre a *La rosa segreta* alle *Storie di Hanrahan il Rosso*, *Rosa Alchemica* e *John Sherman-Dhoya*, comprende anche cinque testi tradotti per la prima volta in italiano (*La legatura dei capelli*; *La rosa d'ombra*; *Il libro del Gran Diavolo e Hanrahan il Rosso*; *Michael Clancy, il Gran Diavolo e la Morte*; *Le culle dell'oro*, stampati su periodici e mai inseriti nelle raccolte correnti). Il pregio dell'edizione di Copioli (ottimamente recensita, cfr. C:1995/10) è che ci fornisce una visione d'insieme dello Yeats narratore che dal 1905 abbandonò per sempre i racconti, trasformando le sue storie nelle poesie, nei drammi e nella produzione saggistica.

A quest'ultimo ambito appartiene il volumetto *Blake e l'immaginazione* curato da Luca Gallesi (T:1992/2), che raccoglie due saggi blakiani di Yeats: *William Blake and the Imagination* e l'introduzione all'edizione yeatsiana di *The Poems of William Blake*[39], fino ad allora inedita in italiano.

Seppur interessante per l'unitarietà del discorso e per l'esauriente postfazione, stupisce che non siano stati inclusi nel volume il saggio su *William Blake and His Illustrations to the* Divine Comedy e la breve prefazione a *The Works of William Blake: Poetic, Symbolic, and Critical* curata da Yeats assieme a Edwin J. Ellis[40]. Soprattutto il primo, allargando il discorso al condiviso dantismo dei due poeti, avrebbe contribuito a fornire una visione più completa del loro rapporto.

Nel *trend* del decennio precedente rientra l'edizione delle *Fiabe irlandesi* curata da Pietro Meneghelli, ben tradotta e con un'introduzione, mancante al precedente volume di Einaudi (T:1982/1 e ristampe), nella quale l'autore fa il punto sull'attività yeatsiana di raccoglitore di folclore. Questa pubblicazione ha il merito di esser stata posta in vendita a un prezzo accesibilissimo e di avere avuto una distribuzione molto ampia.

Un'impresa cui è necessario dar spazio, è l'uscita nel 1992 e nel 1994 di due edizioni delle prose autobiografiche di Yeats. *Fantasmi d'infanzia e gioventù*, a cura di Aurelio Gariazzo (T:1992/4) è la versione, preceduta da una breve «Nota del curatore», della prima parte di *Autobiographies*, un volume dove «l'infanzia [di Yeats] rivive fino alla gioventù nel tentativo di accettare se stesso, attraverso quello che era stato in quell'età» (Roberto Mussapi in C:1992/14). A questa iniziativa ha fatto eco nel 1994 la traduzione dell'intero volume ad opera del bravo Alessandro Passi (T:1994/4), che ha suscitato un'eco piuttosto vasta. Un «avvenimento», sostiene Copioli (C:1994/14); un libro, secondo Masolino D'Amico, che, «seppur limitato alla fase formativa della complessa personalità di Yeats», fornisce «materiale prezioso e in parte indispensabile» sia su Yeats che sulla cultura irlandese (C:1994/21); un testo che, a giudizio di Mussapi, attraverso «il volto dello scrittore», ricrea l'immagine di tutto un paese (C:1994/15). E l'entusiasmo è giustificato: paradossalmente la frammentarietà della penetrazione di Yeats nella nostra cultura si ricompone grazie a un libro che sul frammento, sull'episodio, sulla scheggia, fin dal titolo si fonda. L'immagine che alla metà degli anni Novanta in Italia si ha di Yeats è ormai unitaria e completa.

Anche l'interesse della critica ha contribuito in modo determinante a questo risultato. Nel 1990 escono la traduzione della godibilissima biografia illustrata di Eavan Boland e di Micheál macLiammóir (per i tipi della casa editrice Leonardo; C:1990/5), ancora in catalogo, e due saggi che riguardano i rapporti tra Yeats e la cultura Italiana. *William Butler Yeats e l'Italia* di Enrico Reggiani (C:1990/1) è un'approssimativa ricognizione delle esperienze e delle tracce italiane nell'opera di Yeats, utile soltanto per un sommario orientamento; *The Unifying Power of Tradition: The Presence of Dante in W. B. Yeats and Samuel Beckett* di Pietro De Logu (C:1990/10) affronta, senza approfondirla, la complessa questione del dantismo yeatsiano. L'indagine comparata prosegue, con ben altro vigore, nei contributi di Gabrielle Barfoot su *W. B. Yeats and Thomas Hardy* (C:1993/8), in cui l'autrice rintraccia echi hardiani nella poesia di Yeats, in particolare in *The Lake Isle of Innisfree*, *Among School Children* ed *Ephemera*, e nel denso

saggio *Shelley, Yeats, l'Ebreo Errante e l'eterno ritorno* di Sergio Danieluzzi (C:1993/9), il quale sostiene che l'immagine dell'Errante yeatsiano (presente, ad esempio, in *The Gyres*) deriva dalla lettura di *Hellas* (1822) di Shelley, che suscitò una «suggestione straordinaria» sul poeta irlandese (210); l'Errante di Yeats è quindi «l'*immagine* dell'Errante di Shelley e ne deriva per filiazione diretta e unica, pur in una reinterpretazione ormai del tutto modernista e polemica nei confronti del precursore romantico» (184). A quest'ottica del confronto e della suggestione si ispirano anche alcuni dei contributi pubblicati in *Yeats oggi* a cura di Carla de Petris (C:1993/1), che raccoglie quindici saggi sul poeta irlandese di vari autori: Enrica Cagnacci studia il ritratto di Synge dipinto da Yeats nelle sue opere; Franca Ruggeri, l'influsso dei racconti di Yeats su *The Portrait of an Artist as a Young Man* di Joyce; Hans Meter, il rapporto tra Yeats e il poeta olandese Adriaan Roland Holst; Andrea Mariani, le fonti yeatsiane di James Merrill; Barbara Arnett Melchiori, il comune concetto della maschera in Robert Browning, Yeats e Paul Durcan; Jacqueline Risset, Yves Bonnefoy traduttore di Yeats. Anthony L. Johnson e Nemi D'Agostino propongono rispettivamente la lettura di *Friends* e di *The Cold Heaven*, evidenzandone il tessuto tematico, stilistico e fonosimbolico; Seamus Deane offre una interpretazione ideologica dell'estetica yeatsiana; Elémire Zolla approfondisce il metodo esoterico yeatsiano e Ariodante Marianni dà conto della sua esperienza di traduttore di Yeats. Il libro curato da de Petris, che nella sua introduzione fa succintamente il punto sugli studi yeatsiani in Italia negli anni Ottanta e Novanta, è il primo ritratto critico «polifonico» (De Logu, C:1994/17) di spessore pubblicato in Italia sullo scrittore irlandese; attraverso saggi che con modalità e scopi diversi affrontano vari aspetti dell'opera di Yeats, esso offre una valida ricognizione sullo studio di Yeats oggi.

Anche negli anni Novanta la poesia di Yeats è stata oggetto d'analisi approfondita. In un capitolo di *La visione e la voce. Percorsi paralleli dai romantici ai moderni* (C:1993/7) Carla Pomaré rintraccia le radici romantiche della poesia yeatsiana nella raffigurazione dell'attività poetica in termini di visione, di autorappresentazione della poesia intesa come rivelazione che passa attraverso lo sguardo. La studiosa ricostruisce dunque la tipologia della visione nel *corpus* yeatsiano, riferendosi in particolare alle ultime opere e concludendo che Yeats sceglie di interpretare la propria ricerca poetica sotto l'egida della metafora visiva, che, da romanticamente unitaria, si frantuma ora in molteplici sguardi. Toni Cerutti esplora l'influenza blakiana sul linguaggio di Yeats in *"An Old Man's Frenzy": riflessi blakiani in Yeats* (C:1993/10), mentre Annamaria Sportelli accenna ai saggi yeatsiani su Blake in *William Blake nella critica modernista* (C:1993/11); Silvana Carotenuto ed Edward Lynch (C:1995/4-5) studiano i *Byzantium poems* e l'idea di Bisanzio in Yeats; Marco Francioni (C:1997/1) indaga la soluzione delle antinomie legate al tema della senescenza nella poesia di Eliot e di Yeats, che nel primo si risolvono nella riconciliazione in un'unità che risiede in Dio, mentre nel secondo risiedono nell'arte stessa. Gli studi più importanti di questo periodo sono il volume di Anthony L. Johnson

The Verbal Art of W. B. Yeats (C:1994/3) e il libro di Elena Cotta Ramusino *La produzione giovanile di William Butler Yeats. Percorsi di un'identità poetica e culturale* (C:1997/1). Il primo è una raccolta di nove saggi precedentemente pubblicati (cui sopra si è già accennato), e di altri tre interventi di grande interesse: le analisi testuali di *W. B. Yeats's* An Irish Airman Foresees His Death (C:1994/11), di cui Johnson esamina la modellizzazione semantica e retorica e approfondisce l'uso dei tempi verbali e dei punti di vista, di *W. B. Yeats's* Adam's Curse (C:1996/11), dove invece è il tono conversazionale-comunicativo della poesia ad essere preso in esame; e l'ampio saggio *Yeats's Mediterranean Perspective and* The Statues (C:1996/13), in cui dopo un'accurata indagine dell'idea di 'civiltà occidentale' per Yeats, vengono studiati contesto e testo del componimento poetico. Il libro di Cotta Ramusino investiga l'importanza del luogo e il tentativo di definizione dell'identità culturale nella poesia yeatsiana, analizzandone la prima produzione, da *The Wanderings of Oisin* a *Responsibilities*, e facendo riferimento anche a poesie 'non canoniche'. Da ricordare che al primo Yeats fa riferimento anche Franco Buffoni nel capitolo *La poesia inglese dalla* fin-de-siècle *all'inizio del Novecento* (C:1994/4) in *L'impero di carta. La letteratura inglese del secondo Ottocento*, curato da Carlo Pagetti.

Particolare attenzione ha ricevuto anche il teatro. Dario Calimani in *W. B. Yeats. Il ciclo interrotto*, capitolo del suo volume intitolato *Fuori dall'Eden. Teatro inglese moderno* (C:1992/1) studia la figura di Cuchulain nella drammaturgia yeatsiana, soffermandosi sul tema del conflitto padre-figlio; Paolo Bertinetti dedica una sezione di *Teatro inglese del Novecento* a *Il teatro irlandese di Yeats, Synge e O'Casey* (C:1992/4), nella quale trova posto una breve discussione di *The Countess Cathleen*, *The Death of Cuchulain, Deirdre*, *On Baile's Strand*; Erina Siciliani ricostruisce «l'atmosfera stimolante, attiva di grande fermento culturale fra il 1890 e il 1910» (172) in cui s'inserisce l'attività teatrale di Yeats, ripercorre la carriera drammaturgica dell'irlandese, ne definisce il contesto e ne esamina le opere in *William Butler Yeats: «A Great Poet but a Dramatist Manqué»* (C:1993/12). Due sono gli studi monografici pubblicati in questi anni. *Le danze dei simboli. Scrittura e pratica scenica nel teatro di William Butler Yeats* di Edoardo Giovanni Carlotti (C:1993/2) riprende e approfondisce il discorso iniziato dall'autore alla fine degli anni Ottanta; il volume contiene un'accurata analisi del simbolismo drammatico yeatsiano e prende in considerazione i 'drammi per danza' nonché le ultime prove drammatiche (*The Herne's Egg*, *Purgatory* e *The Death of Cuchulain*). Carlotti evidenzia in Yeats la costante attenzione alla costruzione di un moderno modello di teatro rituale, di un'idea di teatro che «oltrepassa i limiti del prodotto spettacolare e trasforma lo spazio della rappresentazione in spazio dell'evocazione, territorio della realtà irrappresentabile del mito». E il mito, proposto attraverso simboli «non come sostanza extraumana, ma come realtà presente ed agente nell'uomo [...], diventa lo specchio dell'essenziale umano, cui l'utopia politico-culturale yeatsiana mira costantemente» (6). In appendice al testo Carlotti fornisce la tra-

duzione di *Certain Noble Plays of Japan* e di *The Cat and the Moon*. Dedicato invece a *Il teatro di Yeats e il nazionalismo irlandese (1890-1910)* è il volume di Gino Scatasta (C:1996/1) il quale, come afferma Giovanna Franci nella prefazione, «muovendosi agilmente fra storia letteraria e sociale» (9), prende in esame la costruzione di un'identità culturale irlandese e il modello proposto da Yeats nei suoi scritti teorici. Analizzando le opere teatrali fino al 1910, Scatasta ne sottolinea i temi e, in un'ottica comparatistica, pone l'accento sulla peculiare posizione di Yeats, a cavallo tra la tradizione inglese e quella nativa, di cui bisogna tener conto per comprendere appieno la produzione drammatica yeatsiana. Di grande interesse il capitolo conclusivo, intitolato *L'ombra di Yeats*, dove viene esaminata con competenza la reazione in Irlanda all'opera di Yeats e il dibattito critico su di essa fino ad anni recentissimi, con utili considerazioni sulla validità dell'esempio yeatsiano per gli scrittori irlandesi delle generazioni successive.

All'aspetto dell'eredità yeatsiana nella letteratura irlandese contemporanea, all' «influenza multiforme» (7) che l'opera del poeta ha esercitato sugli scrittori a noi più vicini, dedica ampio spazio Carla de Petris nel suo *Effetto Yeats-Effetto Joyce* (C:1990/19), studiando le reazioni all'ingombrante mito di Yeats, di cui Brian Friel critica l'idea di una omogenea identità irlandese, pur accogliendo la sua idea di poeta come negromante-mago, e che Austin Clarke vede come «una grandissima quercia che naturalmente ci metteva in ombra e ci impediva [...] di godere dei raggi del sole amico» (77-78).

In questi ultimi anni la critica italiana ha affrontato anche l'elemento autobiografico dell'opera di Yeats. Melita Cataldi ha dedicato all'argomento un saggio dal titolo *William Butler Yeats: «No mind can engender till divided into two»* (C:1993/4), nel quale analizzando analogie e coincidenze tra *Reveries of Childhood and Youth* e i drammi del ciclo di Cuchulain, rileva come autobiografia e mitologia siano in Yeats imprescindibili l'una dall'altra, poiché «il suo autointerpretarsi fa segretamente appello a modelli mitici» e sottolinea come, a parere del poeta, «interpretare la propria cultura è interpretare la propria coscienza» (79). Cataldi ha inoltre curato il volume *Yeats e l'autobiografismo* (C:1996/4) in cui sono raccolti otto saggi di studiosi italiani e irlandesi che s'incentrano sulla «costruzione dell'identità di poeta di Yeats» (7). Da ricordare sono le due letture di *Autobiographies* proposte da Toni Cerutti e dalla stessa Cataldi, la prima delle quali mette in risalto la contradditorietà tra l'imprecisione del ricordo e la precisione del sentire come evidenza del «conflitto tra *self*, o conscio, e *daimon*, o subconscio» (39), mentre la seconda scopre nei ricordi riportati nelle pagine d'apertura del volume yeatsiano i prodromi di uno dei nodi cruciali della poetica di Yeats, quello delle antinomie. Contributi suggestivi sono anche la lettura junghiana di Renato Oliva, che esplora la tensione tra irrazionalità creativa e logica nell'opera di Yeats e lo studio di Valerio Fissore che rintraccia echi del *Dies Iræ* in *Swift's Epitaph* e *Under Ben Bulben*.

Allo Yeats modernista, aspetto poco studiato nel nostro paese, dedica un bel saggio Massimo Bacigalupo, che in *Il nuovo Yeats, 1914-1930*, capitolo dell'utile *Modernismo/Modernismi* curato da Giovanni Cianci (C:1991/3), affronta «la modernizzazione» di Yeats esaminando in primo luogo il rapporto con Pound, al quale molto si deve per la 'rimodellizzazione' del vecchio Yeats, crepuscolare e post-decadente nello Yeats che emerge nelle opere pubblicate da *Responsibilities* in poi, le quali «si affiancano ai monumenti del modernismo per la complessità degli spunti speculativi e dei riferimenti culturali, per l'asciuttezza e il rigore del linguaggio» (226); quindi i giudizi dapprima negativi, poi entusiastici di Eliot, che da «sopravvissuto» della generazione del Novanta, a partire dal 1916 – dopo aver assistito alla rappresentazione di *At The Hawk's Well*, ispirata al teatro Nō giapponese, e con la quale si apre la stagione più sperimentale dello Yeats drammaturgo –, prende a considerarlo uno di più eminenti esponenti della letteratura contemporanea. Nello stesso volume, anche Claudia Corti in *Il recupero del mitologico* dedica un paragrafo a «Yeats: il mitologico come conoscenza teosofica e visione mistica» (C:1991/4) in cui con estrema chiarezza espone l'idea yeatsiana del mito che consiste «nel porre in relazione filosofia, religione ed esperienza poetica», nell'«imporre un senso di unità alla vita nazionale» e nel «recuperare quella forza immaginativa che il materialismo ottocentesco ha tentato di obliterare; quella peculiare, originaria e imperitura forza immaginativa depositata nella tradizione esoterica [...] cui si può accedere tramite il sogno o la *visione*» (321).

Il contributo più importante pubblicato negli anni Novanta è senza dubbio quello di Anthony L. Johnson pubblicato nella *Storia della civiltà letteraria inglese* diretta da Franco Marenco (C:1996/17). *William Butler Yeats e il Rinascimento irlandese* è un ampio studio che esamina la figura di Yeats sullo sfondo del movimento di rinascita culturale grazie al quale fu stabilita una tradizione letteraria e drammatica specificamente irlandese. Il saggio è diviso in sette parti. Analizzando il Rinascimento e i suoi precedenti storici, Johnson prende in considerazione la storia e la letteratura d'Irlanda fino alla fine dell'Ottocento, con attenzione alle radici gaeliche e all'opera di Standish O'Grady e Samuel Ferguson. Lo studioso anglopisano esamina poi la prima fase del Rinascimento (1889-1900) e la produzione yeatsiana del periodo che è essenzialmente poetica, soffermandosi sulle opere di George W. Russell e Lady Gregory. La seconda fase del Rinascimento (1900-1922) è quella in cui predomina l'interesse e l'impegno di Yeats – ma anche di Synge – per il teatro; la produzione di Yeats si divide tra poesia, «caratterizzata da bruschi mutamenti di stile e di fattura» (304), e drammi la cui tecnica «riflette la concezione simbolica della realtà tipica di Yeats» (309). Viene poi analizzata la produzione in prosa di George Moore e James Stephens, e si passa poi a considerare la terza fase del Rinascimento (1923-1940); in questo periodo il teatro irlandese scopre un nuovo grande drammaturgo Sean O'Casey, e la produzione poetica e teatrale più tarda di Yeats subisce una 'modernizzazione' in temi e tecniche. Dopo una rassegna sulla seconda generazione di prosatori (Elizabeth

Bowen, Sean O'Faolain, Flann O'Brien), Johnson conclude il suo saggio con una sintetica visione d'insieme dell'opera di Yeats, nella cui concezione dell'arte la parola ha importanza fondamentale. La poetica di Yeats è simbolica, basata «su una struttura di corrispondenze e interrelazioni che collega tra loro il mondo [...] materiale e sensibile, e la sfera [...] spirituale e soprannaturale» interdipendenti l'uno dall'altra. L'arte è per Yeats «incarnazione», realizzazione dell'unità degli opposti, principio fondante del suo pensiero, che si realizza massimamante nel teatro. È soprattutto grazie al teatro Yeats riuscì a far «riacquistare [al suo paese] la propria dimensione storica» e a dargli «una nuova identità» (328).

A partire dal 1999 l'interesse per Yeats sembra scemare. Il numero delle traduzioni e dei contributi critici diminuisce sensibilmente; la curiosità dell'industria editoriale, dei letterati e del mondo accademico si sposta verso nuovi territori: le letterature postcoloniali in inglese e francese, la cultura cinese e gli altri mondi dell'Estremo Oriente, come pure verso la narrativa e la poesia irlandese contemporanea. Tra le traduzioni apparse tra il 1998 e il 2005 le più interessanti sono senza dubbio quelle di Marianni pubblicate in *La scala a chiocciola e altre poesie* (T:2000/6) (per le quali il poeta-traduttore-pittore ha vinto il Premio «Achille Marazza» per la traduzione poetica nel 2002), e *Le ultime poesie* (T:2004/1), volumi a cura di Anthony L. Johnson, a cui già si è fatto menzione, coi quali si è portata a compimento la pubblicazione dell'intero opus poetico yeatsiano. Per la resa tersa e sapiente del difficile tessuto dell'originale yeatsiano merita attenzione l'originale versione di *Purgatory,* a cura di Gino Scatasta (T:1999/2), che è anche l'autore di *Il purgatorio dell'interpretazione*, una densa postfazione in cui lo studioso discute i temi e l'importanza del *play* nel corpus dell'opera yeatsiana, considerandolo espressione di «un'esaltazione dell'amore disperato, del rifiuto del fondamentalismo politico e [...] una condanna della violenza cieca» (38). Splendide le versioni dei *Drammi celtici* di Giorgio Manganelli (T:1999/4) cui si è già accennato: come osserva Viola Papetti, «quel teatro, così poetico e irreale, vuole una grande delicatezza di tocco da chi lo voglia resuscitare»; e le versioni manganelliane sono «belle senza essere infedeli»[41], delicate e attente. Da ricordare anche la versione idiosincratica e molto 'moderna', 'svagata' e simpaticamente goffa (così il verso 9 di *When you are old*: «And bending down beside the glowing bars, / In bilico sui ceppi scintillanti») di dodici poesie ad opera di Alberto Bertoni (T:2000/1 e 2). In questi anni a cavallo dei millenni le classiche traduzioni prodotte da Melchiori, Giudici, Sanesi e Montale continuano ad essere utilizzate in varie antologie; vengono inoltre ristampate numerose edizioni di opere di Yeats pubblicate negli anni precedenti.

Sono due le raccolte di saggi stampate alla fine degli anni Novanta che contengono contributi su Yeats. *Percorsi di poesia irlandese* (C:1997/3-9) a cura di Francesco Marroni, Mariaconcetta Costantini e Renzo D'Agnillo, comprende sei saggi dedicati a Yeats; il più interessante è senza dubbio *W. B. Yeats and Desmond Egan: Two Refuge Poems* di D'Agnillo, studio comparativo di *The Lake Isle of Innisfree* e *Needing the Sea*, due poesie collega-

te da «analogous themes and intentions» (263). *The Cracked Lookingglass. Contributions to the Study of Irish Literature* (C:1999/3 e 4) pubblicato alla fine del 1999, include due saggi incentrati su Yeats: *On the Necessity of Having a Good Father and Not Keeping Bad Company* di Gino Scatasta – che indaga il rapporto padre-figlio nella cultura irlandese e si occupa della ricerca yeatsiana di padri 'letterari' e di una tradizione irlandese – e *W. B. Yeats's The Lake Isle of Innisfree*, di Anthony L. Johnson, un'accurata analisi delle sofisticate strategie simboliche e fonosimboliche del componimento, che porta lo studioso alla conclusione che la poesia di Yeats sia unica «for its unique rhythm, its strongly Romantic emotion and the intensity of its desire for union with Nature and natural harmonies» (76). L'importanza di queste due raccolte di saggi risiede nel fatto che sono le prime interamente dedicate alla letteratura irlandese pubblicati in Italia.

Nel 2000 Paolo Bertinetti ha curato una *Storia della letteratura inglese*, in due volumi (C:2000/5). Yeats viene ampiamente citato in tutta l'opera, ma la sua produzione viene discussa più approfonditamente da Giovanni Cianci nel capitolo dedicato a *Il Modernismo e il primo Novecento*. Cianci sostiene che Yeats è da considerarsi il maggior poeta irlandese e una delle più straordinarie personalità della poesia europea del ventesimo secolo perché le sue opere poetiche testimoniano esperienze eterogenee e suggestioni che vengono costantemente rielaborate e 'modernizzate'; il suo teatro è invece ormai datato perché troppo simbolico, visionario e 'locale', anche se alcune prove (in particolare *Four Plays for Dancers* e *Purgatory*) rimangono ancora valide per il loro sperimentalismo formale e linguistico. Margaret Rose ha partecipato al dibattito critico con due contributi: il primo, *L'incontro tra Oriente e Occidente: il caso di* At the Hawk's Well *di W. B. Yeats* (C:1999/5), è un saggio che stabilisce l'importanza del teatro Nō giapponese per il play del 1916, risultato di una fusione di suggestioni celtiche e orientali, e quindi sintesi affascinante di linguaggi drammaturgici diversi. Rose sostiene che con *At the Hawk's Well* Yeats ha creato un nuovo genere drammatico, libero dalle costrizioni del *well-made play*, un ibrido che per la sua audacia ha influenzato i drammaturghi delle generazioni successive, da Samuel Beckett a Robert Wilson. Il secondo contributo di Rose è il volume *Storia del teatro inglese. L'Ottocento e il Novecento* (C:2002/8), che include un capitolo su *La rinascita del teatro irlandese* nel quale i plays e le idee di Yeats sul teatro vengono analizzati in maniera abbastanza approfondita. Rose attribuisce a Yeats la creazione di un tipo di teatro erudito, in cui palese è l'influenza dei suoi numerosi interessi filosofici e occultistici. La studiosa sostiene anche che per tutta la vita Yeats rimase «fermo nella sua convinzione che [il teatro] dovesse essere un'arte simbolica, un processo di rivelazione» (89) epifanico, e tuttavia collegato alla società – come accadeva nel teatro greco –, mentre l'intento primario dello scrittore era creare una identità nazionale attraverso la rielaborazione delle antiche leggende irlandesi e la riscrittura dei miti greci.

Nel 2001 vengono pubblicati quattro importanti contributi agli studi yeatsiani in Italia. Nel suo libro sul ritratto immaginario *fin-de-siècle*, Eli-

sa Bizzotto dedica un capitolo a *La Tragic Generation: Dowson e Yeats* (C: 2001/4). Secondo l'autrice Yeats sfruttò questa formula narrativa «limitatamente ad una particolare stagione» (vi) della sua carriera, influenzato dai ritratti di Walter Pater – soprattutto in *Rosa Alchemica* (1896) –, rielaborandola con motivi che avrebbe approfondito in seguito (esoterismo, mitologia, religione, simbolismo) (xviii). *Continente Irlanda. Storia e scritture contemporanee*, a cura di Carla De Petris e Maria Stella (C:2001/8 e 9), propone due saggi su Yeats. Attraverso l'uso di strumenti mutuati dalla sociologia della letteratura, Romolo Runcini analizza l'uso del Fantastico da parte di Wilde, Yeats e Stoker: nonostante non fossero di confessione cattolica, i tre autori condividono la capacità di andare al di là del visibile, tipica del cattolicesimo. Così 'temprato', il loro Fantastico «si distacca da quello diretto e crudo del romanzo Gotico, ispirato dal radicalismo dell'etica protestante, per assimilarsi piuttosto al meraviglioso» (19). Joan Fitzgerald esamina l'uso yeatsiano dell'*aisling*, la visione della tradizione gaelica, e ne sottolinea la natura politica, che si esprime nel personaggio della vecchia Cathleen di *Cathleen ni Houlihan*, vittima dell'oppressione inglese, che incita gli irlandesi alla ribellione.

Due pubblicazioni originate da eventi culturali sono apparse nel 2003. La raccolta *Roots and Beginnings*, a cura di Pietro De Andrea e Vittoria Tchernichova (C:2003/3-6), contiene gli atti del secondo convegno dell'AISLI (Associazione per lo Studio delle Letterature in Inglese). Nella sezione dedicata alla celebrazione del centocinquantesimo anniversario della nascita di Lady Gregory, Elena Cotta Ramusino discute il rapporto umano e artistico tra Lady Gregory e Yeats; il poeta rivela «a displaced 'I' in his early poems, in search for his own place», una casa poetica che Yeats trovò «at Coole Park which became a source of inspration as locus and metaphor, enriched by the profound sense of friendship and intellectual communion with Lady Gregory» (272). Monica Randaccio, invece, prende *Cathleen ni Houlihan* di Yeats e Lady Gregory come punto di partenza per la sua discussione del «development of the Irish woman as an icon: nation, lover and wife, from the Celtic Revival till today» (273). Il conferimento del premio letterario «Giuseppe Acerbi» a Jennifer Johnston è stato celebrato dalla pubblicazione dal quarto numero dei *Quaderni* (C:2003/7-10) del Premio dedicato alla cultura, alla storia e alla civiltà irlandese, e che comprende alcuni saggi in cui di Yeats si discute. I più interessanti sono quelli di Melita Cataldi sulla presenza della antica letteratura irlandese nelle scritture contemporanee, che esamina la figura di Cuchulain, l'eroe yeatsiano, e quello di Giuseppe Serpillo sul debito della moderna poesia irlandese nei confronti di Yeats.

Nel 2002 Francesca Gasparini ha pubblicato *W. B. Yeats e il teatro dell' 'antica memoria'* (C:2002/9), con un'antologia degli scritti yeatsiani sul teatro. La studiosa esamina la sfaccettata personalità dell'irlandese in tutti i suoi aspetti (poeta, filosofo, saggista, drammaturgo), considerando la vita di Yeats 'un mondo' nel quale il teatro risulta una delle presenze più potenti. Il libro tratta in maniera estesa e convincente del rapporto simbiotico tra

dramma e poesia, tra danza e recitazione nei *plays* yeatsiani, nonché del rapporto esclusivo e archetipico tra attore e spettatore che questa connessione necessariamente implica. L'antologia è esaustiva: comprende opere dal 1900 al 1937 e si concentra su contributi indispensabili alla comprensione dei temi e delle teorie principali del teatro di Yeats.

Enrico Reggiani è l'autore di *The "compl[I]mentary dream", perhaps. Saggi su William Butler Yeats*, (C:2004/2) un volume che raccoglie cinque saggi precedentemente pubblicati, riveduti e ampliati per l'occasione, più uno inedito. Nonostante la forma bizzarra e poco maneggevole, una prosa fin troppo turgida e un tono talvolta palesemente compiaciuto, il libro costituisce un contributo erudito e importante per gli studi yeatsiani nel nostro paese. I saggi più interessanti e originali sono *The 'compl[I]mentary dream', perhaps. I generi letterari in W. B. Yeats*, che indaga la dimensione genologica dell'opera di Yeats e le ragioni del suo sviluppo dalla triade «narrative–dramatic–lyric» (40) proposta nel 1893, a «narrative–lyrical–dramatic» (42) nel 1906, fino alla nuova disposizione «lyrical–narrative/dramatic» (44) del 1933; e *'The Living World for Text'. Un modello odeporico della letteratura in W. B. Yeats*, un accurato studio del rapporto tra le letture odeporiche di Yeats e la sua produzione letteraria, nonché della loro rilevanza simbolica ed epistemologica nelle varie fasi del processo creativo dello scrittore.

Nell'ottobre 2005 Mondadori ha dato alle stampe *L'opera poetica* di William Butler Yeats (T:2005/7), un volume della collana *I Meridiani* che presenta per la prima volta nel nostro paese tutte le poesie stampate, secondo le intenzioni dell'autore. Le versioni sono di Ariodante Marianni (per le quali nel 2006 ha ottenuto il Premio Internazionale Monselice per la Traduzione, «per l'entità della materia e la felicità di riuscita»[42]); il commento e le note critiche, ricche, puntuali, illuminanti, sono invece di Anthony L. Johnson. Oltre alle raccolte precedentemente apparse nelle singole edizioni pubblicate da Rizzoli, i libri della maturità, usciti tra il 1919 e il 1939 (cfr. T:1984/1; T:1989/1, T:2000/6, T:2004/1), e 'traghettati' in questa edizione grazie alla sapiente revisione, alla rielaborazione e all'adattamento di Anna Ravano, il volume comprende anche le opere poetiche precedenti, da *I vagabondaggi di Oisin* (1889) a *Responsabilità* (1914), e propone quindi una visione completa della parabola poetica di Yeats, un percorso guidato che «rappresenta un avvenimento da festeggiare»[43] per la sua completezza e qualità. Il libro si avvale di una densa introduzione (dal significativo titolo *Soltanto le parole sono un bene sicuro*, in cui la passionale dedizione alla forma e alla parola del Nobel irlandese vengono discusse con rara profondità e chiarezza) e di una minuziosa cronologia, entrambe opera di Piero Boitani (C:2005/6).

Non è errato, a mio avviso, considerare questo volume mondadoriano un vero e proprio punto d'arrivo nella storia della fortuna di Yeats in Italia. La parabola è giunta al suo vertice. Poco importa se nel corso degli ultimi anni le traduzioni di alcune delle sue opere hanno lasciato a desiderare, o se, episodicamente, al rigore della maggior parte dei contributi

critici si alternano studi sommari dettati dall'occasionalità dell'interesse o dalle mode. Ben vengano le mode, si seguano pure le affinità elettive e i mutevoli modi della critica. L'importante è che di Yeats si parli, si scriva, lo si traduca e se ne conosca l'opera. Solo qualche suggerimento ci sentiremmo di dare: mancano, a questo punto, e appaiono invero necessarie, una più vasta scelta dei saggi e una edizione italiana delle lettere del poeta, operazioni editoriali che permetterebbero, finalmente, di avere una visione completa di una figura finora considerata prevalentemente nel suo aspetto celtico-folclorico e mistico. L'edizione integrale e commentata delle poesie aprirà sicuramente nuovi orizzonti critici. Dopo un secolo l'interrogativo di Ulisse Ortensi ha trovato una risposta: Yeats si è affermato quale principe 'moderno, europeo, mondiale'. E anche italiano, entrando a pieno titolo a far parte del nostro patrimonio culturale, a testimonianza – speriamo – che anche la cultura italiana nel suo insieme, liberatasi dai provincialismi e dagli sciovinismi di un tempo, si sia aperta a istanze universali e possa ormai aspirare al titolo di 'moderna, europea, mondiale'.

Note

[1] Oltre che in Jochum, notizie dettagliate sulla ricezione dell'opera di Yeats in Europa e in Giappone sono reperibli nei seguenti testi: S. Oshima, *W. B. Yeats and Japan*, Hokuseido Press, Tokyo 1965; A. Wade, *A Bibliography of the Writings of W. B. Yeats*, 3rd edition, revised and edited by R. K. Alspach, Hart-Davis, London 1968; M. Stanley, *W. B. Yeats et la France*, thèse de Doctorat, 3eme cycle, Université de Lille III, 1977; *W. B. Yeats. The Critical Heritage*, edited by A. Norman Jeffares, Routledge & Kegan Paul, London 1977; P. O'Neill, *Ireland and Germany. A Study in Literary Relations*, Peter Lang, New York-Berne-Frankfurt am Main 1985; H. Kosok, *Yeats in Germany*, in A. Norman Jeffares (ed.), *Yeats the European*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1989, pp. 258-271; R. Supheert, *Yeats in Holland*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1995, ma soprattutto in K. P. Jochum (ed.), *The Reception of W. B. Yeats in Europe*, Continuum Press, London-New York 2006, che contiene anche una versione ridotta di questo paragrafo (pp. 96-117, 286-293).

[2] Per i riferimenti bibliografici dei contributi critici e delle traduzioni citate in questo capitolo si rimanda alla bibliografia in calce a questo capitolo. La segnalazione, quando necessaria, sarà fatta attraverso le abbreviazioni C: [Contributi critici] e T: [Traduzioni] seguite dal numero di voce bibliografica e di pagina/e, oppure, quando la fonte appare chiaramente citata nel testo, solo dal numero di pagina/e a cui si fa riferimento.

[3] L'articolo di Tagore era stato pubblicato sul periodico «Prabashi» di Calcutta, ma né il recensore di allora, né la fondamentale bibliografia di Jochum forniscono dati più precisi.

[4] Su Linati irlandesista si veda il mio *Carlo Linati e la letteratura irlandese*, con bibliografia completa, di prossima pubblicazione.

[5] Di Linati anglista e traduttore si è occupato A. della Torre in *Carlo Linati*, Pietro Cairoli, Como 1972, e in C. Linati, *Antologia degli scritti*, a cura di A. della Torre, M. Boni, Bologna 1980, pp. 193-201.

[6] C. Linati, *Memorie a zig-zag*, Buratti, Torino 1929, p. 22, cfr. C:1929/2.

[7] Ivi, p. 23. Di un precedente incontro con Yeats e di una conversazione sul teatro, Linati parla in C:1923/1.

[8] Cfr. T:1914/1, L. A. Gregory, *Commedie irlandesi*, versione e proemio di C. Linati, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1916; J. M. Synge, *Il furfantello dell'ovest e altri drammi*, traduzione e prefazione di C. Linati, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1917.

[9] CPL, p. 14.

[10] C. Linati, *Antologia degli scritti*, cit., p. 197.

[11] L'unica recensione che sono riuscito a rintracciare, quella di Mario Vinciguerra apparsa su «Il conciliatore» (C:1915/1) è tuttavia molto positiva.

[12] Cfr. la recensione anonima allo spettacolo apparsa su il «Corriere della sera» dell'11 gennaio 1920, p. 2. Si veda anche F. Fano, *Lyrica Nova*, «Il convegno», I, 1, 1920, pp. 99-101.

[13] C. Del Teglio, *Linati traduttore*, «La provincia», 6/10/1968, p. 3.

[14] C. Linati, *Irlanda e Lombardia sorelle senza saperlo*, «Corriere d'informazione», 12-13/04/1949, p. 2.

[15] G. L. Tomasi, *Premessa a* Tre saggi *da «Le opere e i giorni»*, in T. di Lampedusa, *Opere*, Mondadori, Milano 1995, p. 458.

[16] Cfr. 2.1 p. 124, e la nota 36 a p. 158.

[17] Cambridge University Press, Cambridge 1949.

[18] Longmans, London 1953.

[19] P. De Logu, *The Critical Fortune of W. B. Yeats in Italy, in Anglo-Irish and Irish Literature. Aspects of Language and Culture, volume I*, edited by B. Brämsback and M. Croghan, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1988, p. 59 (pp. 59-65). Mio il corsivo.

[20] Si veda anche *"The Irish National Theatre": An Uncollected Address*, edited by D. R. Clark, «Yeats Annual», 8, 1991, pp. 144-155.

[21] O. De Zordo, *Un "respiro del mare": Luigi Berti e la letteratura angloamericana*, «Paragone. Letteratura», XLII, n.s., 30, 502, pp. 68-76. La cit. è a p. 74.

[22] *Ibid*.

[23] *Ibid*.

[24] Si veda V. Papetti, *Manganelli e gli inglesi*, «Nuovi argomenti», 1-2, 1998, pp. 356-365.

[25] N. d'Agostino, *La poesia di William Butler Yeats: il "periodo del sole" (1900-1919)*, «English Miscellany», 5, 1954, p. 153.

[26] P. De Logu, *The Critical Fortune of W. B. Yeats in Italy*, cit., p. 60

[27] Ivi, p. 61.

[28] AV, p. 165.

[29] M. C. Flannery, *Yeats and Magic: the Earlier Works*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1977.

[30] Raccolte in K. Raine, *Yeats the Initiate*, Dolmen Press, Mountrath 1986 e G. M. Harper, *Yeats and the Occult*, Macmillan, London 1975.

[31] C. de Petris, *Yeats in Italia negli anni '80 e '90*, in *Yeats oggi*, Terza Università degli studi di Roma-Dipartimento di Letterature Comparate, Roma 1993, p. xiv.

[32] L'attrazione di Calvino per le cose irlandesi è stata affrontata da C. Mazzullo in *O'Brien and Calvino: Between "Lightness" and "Heaviness"*, in C. de Petris, J. M. Ellis D'Alessandro and F. Fantaccini (eds.), *The Cracked Looking-glass. Contributions to the Study of Irish Culture*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 185-204.

[33] Dalla nota su Yeats nella copertina interna al disco.

[34] Tutti e quattro i volumi sono confluiti in T:2005/7.

[35] C. de Petris, *Yeats in Italia negli anni '80 e '90*, cit., p. xiii.

[36] Dalle note in seconda di copertina.

[37] LW, p. 498.

[38] *The Secret Rose, Stories by W. B. Yeats: A Variorum Edition*, edited by P. L. Marcus, W. Gould and M. Sidnell, Cornell University Press, Ithaca-London 1981.

[39] Rispettivamente in EI, pp. 111-115, e PI, pp. 79-101.

[40] Il primo in EI, pp. 116-145; in PI, pp. 74-78 la seconda.

[41] V. Papetti, *Manganelli e gli inglesi*, cit., pp. 362-363.

[42] <http://www.provincia.padova.it/Comuni/Monselice/traduzione/premia_t_2006.htm>.

[43] <http://www.ilgiornale.it/a.pic1?ID=54201&START=0&2col>.

2. Bibliografia delle traduzioni italiane e della critica yeatsiana in Italia 1905-2005

La bibliografia è stata suddivisa in due sezioni: Traduzioni e Contributi critici. La prima comprende le traduzioni italiane delle opere e delle raccolte in volume, dei singoli saggi e delle singole poesie apparse a partire dal 1914; non sono state inserite le poesie di Yeats apparse solo nella lingua originale in antologie o manuali scolastici. La seconda include i contributi critici e le recensioni di autori italiani e di accademici e/o studiosi stranieri operanti in Italia pubblicate in Italia e all'estero, nonché quelli di autori stranieri pubblicati nel nostro Paese, in volume monografico o collettaneo, in rivista e su quotidiani. Sono state escluse le voci enciclopediche – fatta eccezione per quelle di una certa consistenza e 'd'autore' –, e i manuali scolastici. Oltre a quelle presenti nella bibliografia le 'grandi opere' che contengono voci dedicate a Yeats e alla sue opere o alla letteratura irlandese, sono elencate nella rassegna da me curata *Italian Contributions to the Study of Irish Culture: A Select Bibliography*, in *The Cracked Looking-glass. Contributions to the Study of Irish Culture*, edited by Carla de Petris, Jean May Ellis D'Alessandro, Fiorenzo Fantaccini, Bulzoni, Roma 1999, pp. 253-291. Nel caso di contributi su Yeats ad opera di autori notissimi (Eliot, Pound, Auden ecc.) tradotti in italiano, si è data notizia solo dei più importanti, citando le edizioni più recenti o le versioni maggiormente affidabili. Tra le storie letterarie sono state prese in considerazione solo quelle più note e di autori italiani.

L'ordine delle voci è cronologico, indipendentemente dalla tipologia e dall'entità dei contributi elencati. Per ogni anno sono indicate le uscite, numerate in ordine progressivo secondo la data di fine-stampa (quando è nota, e che tuttavia qui non compare). Per le opere singole vengono registrati: titolo/titoli, traduttore, casa editrice e città d'edizione; per le opere miscellanee: titolo/titoli, traduttore, titolo dell'antologia/collezione/silloge, curatore, casa editrice e città d'edizione, pagine; per le riviste: titolo/titoli, traduttore, rivista, annata, numero, pagine. Segue un eventuale breve commento con una serie di cross-references che rimandano a ristampe o ad altre edizioni della stessa opera, oppure anche ad altri lavori del traduttore o dell'autore in questione. A costo di parer pedanti, i rimandi sono stati ripetuti ogni volta che lo si è ritenuto necessario; fanno eccezione quelle entries che si riferiscono a ristampe o edizioni in tutto identiche alla prima (stessa collana, stesso numero di pagine, stessa copertina), alla quale si rimanda.

Vengono indicati in corsivo i titoli di poesie, racconti, saggi, capitoli di volumi e introduzioni; tutti gli altri appaiono tra virgolette alte. I titoli originali dei drammi, delle raccolte di poesie, delle opere narrative e in prosa, con le relative date di pubblicazione, vengono citati solo la prima volta; sono ripetuti quando l'originale da cui è stata tratta la traduzione presenti varianti rispetto alla prima edizione inglese. Se si escludono, per motivi di chiarezza, pochi casi, non vengono mai citati i titoli originali

delle singole poesie, ma solo quelli delle raccolte da cui esse sono tratte e unicamente se quest'ultime vengono elencate nell'indice della posizione bibliografica. Nelle sezioni Traduzioni e Contributi critici i rimandi sono agli *items* della medesima sezione; T: o C: seguiti da data e numero della voce bibliografica fanno riferimento rispettivamente all'elenco delle traduzioni o dei contributi critici. Infine, nelle due sezioni sono segnalate le raccolte yeatsiane più recenti con le abbreviazioni elencate all'inizio di questo studio.

TRADUZIONI

1905

1 Traduzione senza titolo di *When You Are Old*, opera di Ulisse Ortensi nel suo articolo *Letterati contemporanei: William Butler Yeats*, «Emporium», 21, 124, aprile, p. 269.

1906

1 Parte del IV atto di *Where There is Nothing*, trad. di M. Borsa, in M. Borsa (a cura di), *Teatro inglese contemporaneo*, Treves, Milano, pp. 280-282.

Cfr. W. B. Yeats, *Where There is Nothing* / *W. B. Yeats and Lady Gregory, The Unicorn from the Stars*, ed. by K. Worth, Catholic University of America Press, Washington (D. C.) 1987, pp. 100-102. Edizione critica delle due *pièces*, la seconda una nuova versione assai rimaneggiata della prima, scritte rispettivamente nel 1901-1902 e 1908, pubblicate nel 1903 e nel 1908.

1914

1 *Tragedie irlandesi di William Butler Yeats*, versione, proemio e note di C. Linati, Studio Editoriale Lombardo, Milano.

Contiene: *Lady Cathleen* (*The Countess Cathleen*, 1892), *Visioni di maggio* (*The Land of Heart's Desire*, 1894), *Sull'acque tenebrose* (*The Shadowy Waters*, 1911), *La poverella* (*Cathleen ni Houlihan*, 1902), ora tutte in CPL.

Lady Cathleen è stata ristampata in 1940/3 e 1944/1; col titolo *La contessa Cathleen* in 1969/3, 1969/4 e 1978/2. *Visioni di maggio* in 1940/2 e 1945/1; si veda anche 1919/2. *Sull'acque tenebrose* in 1940/1 e 1945/1. *La poverella* in 1941/1, 1945/1, 1969/2, 1969/3 e 1978/2.

2 *Introduzione*, trad. di A. Del Re, in R. Tagore, *Gitanjali (Offerta di canti)*, Carabba, Lanciano, pp. 3-XV [sic]. Collana: «Scrittori italiani e stranieri. Poesia».

Traduzione dell'introduzione a R. Tagore, *Gitanjali (Song Offerings)* (1912), poi in EI. Cfr. 1992/10.

1919

1 *L'oriolo a polvere*, versione di C. Linati, «La Ronda», anno I, n. 7, novembre, pp. 24-42.

Traduzione di *The Hour-Glass* (1914), ora in CPL.

2 *La terra del sogno*, trad. e adattamento di C. Linati, Società Lyrica Nova, Milano.

Traduzione di *The Land of Heart's Desire*, adattata per l'opera di C. Chewski (Franco Leoni), rappresentata al Teatro dei Filodrammatici di Milano il 10 gennaio del 1920.

Cfr. anche 1914/1, 1940/2 e 1945/1. Ora in CPL.

1926

1 *Il cuore della rosa*, trad. di G. Dàuli, «Le opere e i giorni», V, 8, 1 agosto, pp. 14-19.

Traduzione di *Out of the Rose* in *The Secret Rose*. Cfr. M.

1933

1 W. B. YEATS. *Versioni di G.* [sic] *Gargaro*, «Rassegna italiana politica letteraria e artistica», (Roma) XVI, serie III, CLXXVI, gennaio, pp. 34-38.

Contiene: *L'isola del lago di Innisfree*, *La meditazione del vecchio pescatore*, *Ephemera*, *Sol che tu fossi ...*, *La valle degli amanti*, *I magi*, *Le voci sempiterne*, *Taci mio cuor ...*, tradotte da Francesco Gargaro, ristampate in 1935/1. V. CP.

1935

1 *La rosa nel vento. Poesie dall'inglese (da William Blake a James Stephens)*, a cura di F. Gargaro, Casa Editrice "Il solco", Città di Castello, pp. 71-125.

Contiene una scelta di quarantuno poesie da *Prime poesie* (*The Wandering of Oisin*, 1889), *La rosa* (*The Rose*, 1893), *Il vento tra le canne* (*The Wind Among the Reeds*, 1899) e da *Responsabilità* (*Responsibilities*, 1914), ora in CP. Cfr. 1933/1.

2 Sommario in italiano della relazione: *The Irish National Theatre*, in Accademia dei Lincei. Fondazione «Alessandro Volta», *Convegno di lettere, Roma 8-14 ottobre 1934: "Il teatro drammatico"*, Reale Accademia d'Italia, Roma, pp. 392-396. Traduttore non indicato.

Il testo inglese è alle pp. 386-392. Un *résumé* in francese è alle pp. 392-396. Ristampata in 1989/3. Pubblicata anche come *The Irish National Theatre: An Uncollected Address by W.B. Yeats*, ed. by D. R. Clark, «Yeats Annual», 8, 1991, pp. 144-154; cfr. 1991/13 e 1989/3.

1938

1 *Quattro poesie*, trad. di L. Traverso, «Frontespizio», 10, ottobre, pp. 646-649.

Si tratta di *Olio e sangue*, *I cigni selvaggi a Coole*, *Bisanzio* e *L'isola del lago d'Innisfree*. Cfr. 1939/1 e 1939/2 (v. per ristampe). V. CP.

1939

1 *Salpando Verso Bisanzio*, trad. di L. Traverso, «La corrente di vita giovanile», II, 4, 28 febbraio (pagine non numerate, ma p. 10).

Ristampata in 1939/2 (v.) con il titolo *Navigando Verso Bisanzio*. Cfr anche 2005/2.

2 *Poesie*, tradotte da L. Traverso, a cura di G. Scheiwiller, "All'insegna del pesce d'oro", Industrie grafiche Pietro Vera, Milano.

Contiene: *Ephemera*, *Morte di signora*, *Gli uccelli bianchi*, *I cigni selvaggi a Coole*, *Navigando Verso Bisanzio*, *L'isola del lago d'Innisfree*, *Affanno d'amore*, *I magi*, tre poesie senza titolo (ma *He bids his Beloved be at Peace*, *He tells of a Valley full of Lovers*, *Blood and the Moon III*), *Sogni infranti*, *Bisanzio*.
Cfr. 1938/1, 1939/1, 1942/1, 1947/1, 1949/1, 1949/2, 1949/4, 1950/1, 1952/1, 1953/2, 1958/1, 1958/2, 1959/1, 1960/1, 1960/7, 1961/5, 1973/2, 1974/4, 1976/3, 1992/3, 1997/4, 1999/6, 2000/12, 2003/2, 2004/2, 2005/2, 2005/3. V. CP.

3 *Le parole sui vetri della finestra*, trad. di L. Berti, «Letteratura», III, 4, ottobre, pp. 108-122.

Traduzione di *The Words Upon the Window-Pane* (1934), ora in CPL.

1940

1 *Sull'acque tenebrose*, versione italiana di C. Linati, «Il dramma», XVI, 336, agosto, pp. 39-45.

Già in 1914/1. Ristampata in 1945/1.

2 *Visioni di maggio*, versione di C. Linati, «Il dramma», XVI, 339, ottobre, pp. 33-36.

Già in 1914/1. Ristampata in 1945/1. Cfr. anche 1919/2

3 *Lady Cathleen*, versione di C. Linati, «Il dramma», XVI, 343, dicembre, pp. 39-49.

Già in 1914/1. Ristampata in 1944/1 e col titolo *La contessa Cathleen* in 1969/3, 1969/4 e 1978/2.

1941

1 *La poverella*, versione italiana di C. Linati, «Il dramma», XVII, 346, gennaio, pp. 41-44.

Già in 1914/1. Ristampata in 1945/1, 1969/3, 1969/4 e 1978/2.

2 *L'unicorno dalle stelle*, tradotto da A. Pampanini, «Il dramma», XVII, 367, dicembre, pp. 7-20.

Traduzione di *The Unicorn from the Stars* (1908), ora in CPL. Ristampata in 1969/3, 1969/4 e 1978/2. Cfr. nota a 1906/1.

1942

1 *Ephemera*, *L'isola del lago d'Innisfree*, *Affanno d'amore*, *Gli uccelli bianchi*, *I magi*, *I cigni selvaggi a Coole*, *Sogni infranti*, *Morte di signora*, *Navigando Verso Bisanzio*, *Olio e sangue*, *Bisanzio*, trad. da L. Traverso, in Id. (a cura di), P*oesia moderna straniera*, Edizioni di Prospettive, Roma, pp. 65-81. Collana: «Caratteri della letteratura italiana e straniera. 1».

Cfr. 1939/1 e ristampe. V. CP.

1943

1 *La clessidra*, versione di Agar Pampanini, «Il dramma», XIX, 410-411, settembre, pp. 61-66.

2 *L'attrice regina*, versione di M. De Pastrovich Pampanini, «Il dramma», XIX, 410-411, settembre, pp. 67-77.

3 *Il miracolo: un atto per attori mimi*, versione di A. Pampanini, «Il dramma», XIX, 410-411, settembre, pp. 78-80.

Traduzioni di: *The Hour-Glass*, *The Player Queen* (1922) e *The Cat and the Moon* (1926), ora in CPL. 1943/3 è stata ristampata in 1969/3, 1969/4 e 1978/2.

1944
1 *Lady Cathleen*, *L'oriolo a polvere*, trad. di C. Linati, Rosa e Ballo Editori, Milano, rispettivamente alle pp. 1-73, 75-118. Collana: «Teatro moderno. 19».

Lady Cathleen già in 1914/1 e 1940/3; ristampata col titolo *La contessa Cathleen* in 1969/3, 1969/4 e 1978/2. *L'oriolo a polvere* già in 1919/1.

1945
1 *Tre atti unici*, trad. di C. Linati, Rosa e Ballo Editori, Milano. Collana: «Teatro moderno. 15».

Contiene: *Visioni di maggio* (già in 1914/1 e 1940/2; cfr. anche 1919/2), *Sull'acque tenebrose* (già in 1914/1 e 1940/1), *La poverella* (già in 1914/1 e 1941/1; ristampata in 1969/3, 1969/4 e 1978/2), rispettivamente alle pp. 1-29; 31-71; 73-102.

1946
1 *La pietra del miracolo*, versione di M. de Pastrovich, «Il dramma», XXII, n.s., 10, aprile, pp. 47-50.

Traduzione di *The Pot of Broth* (1904), ora in CPL.

1947
1 *Dialogo dell'anima e di se stesso*, trad. di L. Traverso, «Letteratura», anno IX, 4-5, luglio-ottobre, pp. 152-153.

Poesia ristampata in 1949/1, 1973/2, 1992/3, 1997/4, 1999/6. V. CP.

1948
1 *L'indiano all'amata*, trad. di E. Montale, in E. Montale, *Quaderno di traduzioni*, Edizioni della Meridiana, Milano, pp. 124-127. Testo a fronte.

Ristampata più volte: cfr. 1955/1, 1975/1, 1975/2, 1980/3, 1981/3, 1982/1, 1982/2, 1982/5, 1984/2, 1986/4, 1990/6, 1991/6, 1991/7, 1995/7, 1996/5, 2005/5. V. CP.

1949
1 *Poesie*, trad. di L. Traverso, nota di M. Guidacci, Cederna, Milano. Testo a fronte.

Contiene una scelta di poesie da *Scorciatoie* (*Crossways*, 1889), *La rosa*, *Il vento fra le canne*, *Responsabilità*, *I cigni selvaggi di Coole* (*The Wild Swans at Coole*, 1919), *La torre* (*The Tower*, 1928), *La scala a spire e altre poesie* (*The Winding Stair and Other Poems*, 1933). Contiene inoltre *Ombre sull'acque* (*The Shadowy Waters*, 1906) e *Il dono di Harun Al-Rashid* (*The Gift of Harun Al-Rashid*, 1923). Ora tutte in CP.

Riproduce, con lievi ritocchi, anche le poesie già in 1938/1, 1939/1, 1939/2, 1942/1, 1947/1. Ristampe: 1973/2, 1992/3, 1997/4, 1999/6. Cfr. anche 1949/2, 1949/4, 1950/1, 1952/1, 1953/2, 1958/1, 1958/2, 1959/1, 1960/1, 1960/7, 1961/5, 1974/4, 1976/3, 2000/12, 2003/2, 2004/2, 2005/2, 2005/3.

2 *Tre poesie*, trad. di L. Traverso, «La rassegna d'Italia», IV, 5, maggio, 1949, pp. 476-477.

Si tratta di *Case avite*, *Dopo lungo silenzio ora parliamo* e *Volevo, ormai consunti olio e lucignolo....*
Cfr. 1949/1, 1973/2 e 1992/3. V. CP.

3 *Gli eruditi*, *Ho udito i vecchi ...*, trad. di C. Izzo, in E. Gasperini, G. V. Amoretti, C. Izzo (a cura di), *Scrittori stranieri. Scelta, versioni e commenti*, Principato, Milano-Messina, p. 378.

Cfr. 1953/1 la II edizione. Cfr. anche 1950/2, 1957/2, 1967/1. V. CP.

4 *Ephemera*, *Gli uccelli bianchi*, *L'isola del lago d'Innisfree*, *Sogni infranti*, trad. di L. Traverso, in V. Errante (a cura di), *Orfeo. Il tesoro della lirica universale*, Sansoni, Firenze, pp. 1137-1139.

Altre edizioni: II: febbraio 1950; III: novembre 1952; IV: marzo 1953; V: settembre 1961. La VI, pubblicata nel 1974, è riveduta e accresciuta (v. 1974/4). Cfr. 1950/1, 1952/1, 1953/2, 1958/2, 1961/5, 1974/4. Le traduzioni di Traverso sono tratte da 1939/2. Cfr. anche 1938/1, 1942/1, 1949/1, 1973/2, 1992/3, 1997/4, 1996/6. V. CP.

5 *Veleggiano Verso Bisanzio*, trad. di G. Manganelli, «La fiera letteraria», 6 marzo, p. 3.

1950
1 II edizione di 1949/4, identica alla precedente.

2 *L'indiano parla di Dio*, *Gli eruditi*, *Olio e sangue*, *Tre tempi*, *Per Anne Gregory*, *Gianna la pazza parla con il vescovo*, *La veste*, *Pasqua, 1916, Un aviatore irlandese prevede la sua morte*, *La torre*, *I vecchi che si ammirano nell'acqua*, *Gli uomini migliorano con gli anni*, *Insetto dalle lunghe zampe*, versioni e note di C. lzzo, in C. Izzo (a cura di), *Poesia inglese contemporanea da Thomas Hardy agli apocalittici*, Guanda, Parma, pp. 60-87. Testo a fronte.

Cfr. 1957/2, la II edizione e 1967/1, la III. Cfr. anche 1949/3, 1953/1 e 1991/12. V. CP.

1952
1 III edizione di 1949/4, identica alla I.

1953
1 *Gli eruditi*, *Ho udito i vecchi ...*, trad. di C. Izzo, in E. Gasperini, G. V. Amoretti, C. Izzo (a cura di), *Scrittori stranieri. Scelta, versioni e commenti*, Principato, Milano-Messina, p. 408.

II edizione, ampliata, di 1949/3. Cfr. anche 1950/2, 1957/2 e 1967/1.

2 IV edizione di 1949/4, identica alla I.

1955

1 *L'indiano all'amata*, trad. di E. Montale, in V. Scheiwiller (a cura di), *Poeti stranieri del 900 tradotti da poeti italiani*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, p. 93.

Cfr. 1948/1, 1975/1, 1975/2, 1980/3, 1981/3, 1982/1, 1982/2, 1982/5, 1984/2, 1986/4, 1990/6, 1991/6, 1991/7, 1992/6, 1995/7, 1996/5, 2005/5. Cfr. CP.

1956

1 *Gli uccelli bianchi*, trad. di R. Sanesi, in G. Greco (a cura di), *Poesie d'amore. Antologia lirica*, con 18 tavole a colori fuori testo, Mondadori, Milano, p. 250.

Volume offerto in omaggio alle lettrici abbonate a «Grazia». Traduzione di *The White Birds* (*The Rose*, 1893), diversa da quella presente in 1961/1 e ristampe. Alla p. 338 breve nota biografica. Cfr. 1992/12. V. CP.

1957

1 *Introduzione ai No*, trad. di M. De Rachewiltz, in E. Fenollosa, E. Pound (a cura di), *Nishikigi*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, pp. 5-17.

Traduzione parziale dell'*Introduzione* di Yeats a *Certain Noble Plays of Japan* (1916) ora in EI. Ripubblicata integralmente in 1961/3 e 1966/1.

2 II edizione di 1950/2, identica alla I, ma senza le illustrazioni. Cfr. anche 1967/1.

1958

1 *Coole Park, 1929*, *Easter, 1916*, *Tra le scolare* (trad. di A. Guidi), *Navigando Verso Bisanzio*, *La bellezza vivente* (trad. di L. Traverso), in A. Bertolucci (a cura di), *Poesia straniera del Novecento*, Garzanti, Milano, pp. 270-285. Testo a fronte.

Cfr. 1960/1, la II edizione. Le traduzioni di Traverso sono quelle già pubblicate in 1939/2, 1942/1, 1949/1, 1958/1, 1960/1 e riproposte in 1973/2 e ristampe. V. CP.

2 *Ephemera*, trad. di L. Traverso, «Il critone», 8-9, p. 5.

Presenta la traduzione inclusa in 1939/2 e ristampe.

1959

1 *Le facce nuove*, *Bisanzio*, trad. di L. Traverso, in M. Luzi, *L'idea simbolista*, Garzanti, Milano, pp. 197-198.

Cfr. la ristampa 1960/7 e l'edizione ampliata 1976/3. Le traduzioni di Traverso sono quelle già pubblicate in 1938/1, 1939/2, 1942/1, 1949/1, e riproposte in 1973/2 e ristampe. V. CP.

1960

1 II edizione di 1958/1, identica alla I.

2 *Calvario*, a cura di R. Sanesi, Editrice Magenta, Varese. Testo a fronte. Collana: «Oggetti e simbolo. 8».

Traduzione di *Calvary* (1920), ora in CPL. Ristampata in 1988/1.

3 *L'indiano alla sua amata*, *Il fanciullo rapito*, *Gli uccelli bianchi*, *La contessa Cathleen in Paradiso*, *All'Irlanda nei tempi che verranno*, *La canzone di Aengus l'errante*, *Queste sono le nuvole*, *In memoria del Maggiore Robert Gregory*, *Olio e sangue*, *Coole Park*, *1929*, *Bisanzio*, *Le spirali*, trad. di R. Sanesi, in R. Sanesi (a cura di), *Poeti inglesi del 900*, Bompiani, Milano, pp. 99-131. Testo a fronte.

Una ristampa ampliata è stata pubblicata in due volumi nel 1978 (cfr. 1978/1). Un'altra ristampa, ulteriormente ampliata e rivista, è stata pubblicata, sempre in due volumi, nel 1991 (cfr. 1991/8). V. anche 1961/1, 1961/6, 1969/3, 1969/4, 1974/3, 1978/1, 1978/2, 1981/2, 1983/2, 1990/10, 1991/1, 1991/8, 1992/12, 1994/1, 1997/3 e 7, 1999/5 e 7, 2000/12 e 15, 2001/3 e 5, 2005/1 e 6. V. CP.

4 *Un inedito poundiano: A un poeta che voleva indurmi a dir bene di certi cattivi poeti, emuli suoi e miei*, trad. di E. Pound, in A. Delfini, E. Flaiano, G. Fratini (a cura di), «Almanacco del pesce d'oro», 1, p. 16.

Traduzione di *To a Poet, who would have me Praise certain Bad Poets, Imitators of His and Mine*. V. CP.

5 *Pena d'amore*, *C'era forse per lei ...*, *I magi*, *I cigni selvatici nel parco di Coole*, *In memoria del maggiore Robert Gregory*, *Il secondo avvento*, *Il santo e il gobbo*, *Verso Bisanzio*, *Fra scolaretti*, *Bisanzio*, *Lapislazzuli* (trad. di G. Melchiori), *Leda e il cigno* (trad. di A. Morelli), in E. Croce (a cura di), *Poeti del Novecento italiani e stranieri*, Einaudi, Torino, pp. 4-45. Testo a fronte.

Per le versioni di Melchiori cfr. 1965/1 e ristampe (v.). V. CP.

6 *Un aviatore irlandese ha un presentimento di morte*, *In rotta Verso Bisanzio*, trad. di F. Ferrara, in F. Ferrara (a cura di), *Le più belle pagine della letteratura inglese. II-dall'età di Milton a oggi*, Nuova Accademia, Milano, pp. 736-741. Testo a fronte.

Si tratta delle poesie *An Irish Airman Foresees his Death* e *Sailing to Byzantium*, ora in CP.

7 Ristampa senza alcuna variante di 1959/1. Cfr. anche 1976/3.

8 *Viaggiando Verso Bisanzio*, *Bisanzio*, trad. di G. Melchiori in *Appendice* a G. Melchiori, *La cupola di Bisanzio*, «Paragone. Letteratura», 11, 128, agosto, pp. 68-70.

Traduzioni incluse in 1960/5 e, successivamente, in 1965/1 e ristampe (v.).

1961

1 *Poesie*, trad., introd. e note di R. Sanesi, Lerici Editore, Milano. Testo a fronte. Collana: «Poeti europei. 8».

Contiene una scelta di novantacinque poesie da *Scorciatoie*, *La rosa*, *Il vento fra le canne*, *Baile e Aillin* (*Baile and Aillin*, 1903), *Nei sette boschi* (*In the Seven Woods*, 1904), *L'elmo verde e altre poesie* (*The Green Helmet and Other Poems*, 1910), *Responsabilità*, *I cigni selvatici a Coole*, *Michael*

Robartes e la ballerina (*Michael Robartes and the Dancer*, 1921), *La torre*, *La scala a chiocciola e altre poesie*, *Parole per musica forse* (*Words for Music Perhaps*, 1932), *Luna piena di marzo* (*Full Moon in March*, 1935), *Ultime poesie* (*Last Poems*, 1936-1939), ora in CP.

Cfr. 1960/3, 1961/6, 1969/3, 1969/4, 1974/3, 1978/1, 1978/2, 1981/2, 1981/3, 1983/2, 1990/10, 1991/1, 1991/8, 1992/8, 1994/6, 1995/2, 19977/3, 1999/5, 1999/7, 2000/12 e 15, 2001/3 e 5, 2005/1 e 6.

2 *La clessidra* e *La sola gelosia di Emer*, trad. di G. Lunari, in G. Lunari (a cura di), *Teatro irlandese*, Nuova Accademia, Milano, rispettivamente alle pp. 45-64 e 65-78. Collana: «Thesaurus litterarum. Teatro di tutto il mondo».

Traduzione di *The Hour-Glass* e di *The Only Jealousy of Emer* (1919), ora in CPL.

3 *Introduzione*, trad. di M. De Rachewiltz, in E. Fenollosa, E. Pound, *Alcuni nobili drammi del Giappone*, a cura di M. De Rachewiltz, Scheiwiller, Milano, pp. 7-26. Collana: «Cederna».

Già parzialmente in 1957/1. Ripubblicata integralmente in 1966/1. Ora in EI.

4 *I magi*, *Gli amici le portano un albero di Natale*, trad. di M. De Rachewiltz, in M. De Rachewiltz (a cura di), *Il Natale. Antologia di poeti del 900*, V. Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, Milano, pp. 118-121. Testo a fronte.

Si tratta di *The Magi* e di *Her Friends Bring her a Christmas Tree* V. CP.

5 V edizione di 1949/4, identica alla I.

6 *Lapis Lazuli*, trad. di R. Sanesi, «L'osservatore politico letterario», VII, 10, ottobre, pp. 81-91.

In realtà questo è un saggio in cui la poesia *Lapis Lazuli* viene analizzata e commentata. La traduzione è alle pp. 84-88 ed è la stessa, con minime varianti, che appare in 1961/1 (v. per ristampe), antologia nella quale il titolo è *Lapislazzuli*. V. CP.

7 D. Guaccero, *Studio per un quartetto. Strumenti, voce di soprano, voce di tenore, clarinetto, piccolo in miB, saxofono, tenore*, s. ed., Roma.

Il testo della parte quarta è tratto da *The Second Coming* (in *Michael Robartes and the Dancer*, 1921). V. CP.

1963

1 *Drammi celtici*, trad. di F. Vizioli, introduzione di R. Sanesi, Guanda, Parma. Testo a fronte. Collana: «Fenice. 2».

Contiene: *Il pozzo e il falcone*, *L'elmetto verde*, *Sulla spiaggia di Baile*, *L'unica gelosia di Emer*, *La morte di Cuchulain*, *Luna piena di marzo*, *Il re della gran torre dell'orologio*, *Il calvario*, *La resurrezione*, *Purgatorio*.
Traduzione di *At the Hawk's Well* (1917), *The Green Helmet* (1910),

The Only Jealousy of Emer, *The Death of Cuchulain* (1939), *Full Moon in March* (1935), *The King of the Great Clock Tower* (1935), *Calvary*, *The Resurrection* (1931) e *Purgatory* (1939). Cfr. 1988/1, la nuova edizione riveduta e accresciuta. Cfr. anche 1969/3, 1969/4 e 1978/2 in cui sono ristampate le traduzioni di *Sulla spiaggia di Baile*, *L'elmetto verde*, *Calvario*, *Resurrezione*, *Luna piena di marzo*, *La morte di Cuchulain*, *Purgatorio*. V. CPL.

1964

1 *Dall'introduzione ad Alcuni nobili drammi del Giappone*, trad. di P. Bertolucci, in *I classici Adelphi*, Adelphi, Milano, pp. 151-157.

Catalogo delle edizioni Adelphi per l'anno 1964. L'Introduzione di Yeats avrebbe dovuto apparire in Z. Motokiyo, *Trattati sul teatro No. Una giornata di No*, a cura di R. Sieffert, versione di G. Bartoli, volume che era stato programmato per il mese di novembre dello stesso anno e che invece fu pubblicato nel 1966, ma senza il contributo di Yeats. V. EI.

1965

1 *Quaranta poesie*, prefazione e trad. di G. Melchiori, Einaudi, Torino. Collana: «Collezione di poesia. 15».

Cfr. le ristampe 1968/2, 1973/3, 1974/2, 1975/3, 1980/2 e la «Nuova edizione» con testo a fronte 1983/1. Contiene anche le poesie in 1960/5; in questa raccolta *Among School Children* è però intitolata *Visita alla scuola*. La copertina riproduce il testo di *Le spirali*. Cfr. anche 1960/5, 1969/3, 1969/4, 1978/2, 1990/7, 1990/9, 1991/9, 1992/8, 1994/10, 2000/4, 7, 10,12; 2003/1 e 5. V. CP.

2 *Il topo*, traduttore ignoto, in *Appendice* a G. R. Hocke, *Il manierismo nella letteratura*, trad. di R. Zanasi, Il saggiatore, Milano, p. 365.

Traduzione della prima strofa di *An Acre of Grass*, in *Last Poems*. Il traduttore della poesia non è indicato, ma probabilmente è lo stesso Zanasi. Cfr. 1975/4.

1966

1 *I No e l'arte teatrale in Occidente*, trad. di M. De Rachewiltz, in E. Fenollosa, E. Pound, *Il teatro giapponese No*, a cura di M. De Rachewiltz, Vallecchi Editore, Firenze, pp. 229-245. Collana: «Serie ideografica. 3».

Traduzione già pubblicata in 1961/3 e parzialmente in 1957/1, qui ristampata con minime varianti. V. EI.

2 *Racconti drammi liriche*, introduzione di R. Sanesi, traduzioni di G. Sardelli, Fabbri, Milano.

Contiene: *Racconti*, (una scelta di racconti da *Il crepuscolo celtico* (*The Celtic Twilight,* 1893, ed. ampliata 1902), *La rosa segreta* (*The Secret Rose*, 1897), *La storia di Red Hanrahan* (*Stories of Red Hanrahan*, in *The Secret Rose*, 1897, separatamente 1904) tutti ristampati in M; *Drammi*, (*L'unicorno dalle stelle*, *Sulla spiaggia di Baile*, *L'unica gelosia di Emer*), ora in CPL; *Liriche*, (una scelta di poesie da *Scorciatoie*, *La rosa*, *Il vento fra le canne*, *Nei sette boschi*, *L'elmo verde*, *Responsabilità*, *I cigni selvaggi di Coole*), tutte ristampate in CP.
Cfr. 1969/1, 1969/3, 1969/4, 1970/1, 1978/2, 1986/3.

3 *William Butler Yeats. Premio Nobel per la Letteratura 1923*, Fabbri, Milano. Collana: «I premi Nobel per la letteratura. 24».

Contiene: il discorso di Per Hallström per il conferimento del Premio Nobel, pp. 15-23; *La vita e l'opera di William Butler Yeats* di R. Sanesi, pp. 25-65; una scelta di racconti tradotti da G. Sardelli, pp. 67-245; una scelta di drammi tradotti da G. Sardelli, pp. 247-397; una scelta di liriche tradotte da G. Sardelli, pp. 399-490; una Bibliografia, pp. 493-508. Riproduce le traduzioni apparse in 1966/2.

1967

1 *L'indiano parla di Dio*, *Gli eruditi*, *Olio e sangue*, *Tre tempi*, *Per Anne Gregory*, *Gianna la pazza parla con il Vescovo*, *La veste*, *Pasqua*, *1916*, *Un aviatore irlandese prevede la sua morte*, *La torre*, *I vecchi si ammirano nell'Acqua*, *Gli uomini migliorano con gli anni*, *Insetto dalle lunghe zampe*, versioni e note di C. Izzo, in C. Izzo (a cura di), *Poesia inglese del 900*, Guanda, Parma, pp. 88-129. Testo a fronte.

III edizione di 1950/2 (v. anche la II edizione: 1957/2) riorganizzata nella scelta, rinnovata nella veste editoriale e con un'introduzione ampliata e aggiornata. Cfr. anche 1949/3, 1953/1, 1991/12. V. CP.

2 *La pietra del miracolo* e *L'unicorno dalle stelle*, trad. di L. Locatelli, in G. Lunari (a cura di), *Teatro irlandese moderno*, Gherardo Casini Editore, Roma, rispettivemente alle pp. 33-38 e 39-58. Collana: «Tutto il teatro. 18».

Traduzioni di *The Pot of Broth* e di *The Unicorn from the Stars*. V. CPL.

3 *Quando sarai vecchio*, *Al crepuscolo*, *Tre momenti*, *Quando i vecchi si riconoscono nell'acqua*, *Olio e sangue*, *Innisfree l'isola del lago*, trad. di V. Brancati, «Persona», 8, 3, pp. 12-13.

Con un disegno di Eugenio Dragutesco. Si veda CP.

4 *L'isola lacustre di Innisfree*, *Quando sarai...*, *Il mantello*, *I magi*, *Versi su una signora moribonda I-VII*, *Cigni selvatici a Coole*, *La ruota*, *Leda e il cigno*, *Ispezione scolastica*, *Veleggiando Verso Bisanzio*, *Bisanzio*, *Gianna la pazza parla al Vescovo*, *Epitaffio del poeta da Under Ben Bulben*, trad. di G. Baldini, in G. Baldini (a cura di), *Malory, Sackville, Yeats. Testi, traduzioni e commenti*, De Santis, Roma, pp. 179-208. Testo a fronte.

Il frontespizio recita: «Università degli Studi di Roma. Facoltà di Magistero. Anno accademico 1966-67». Cfr. CP.

5 *La rosa nel mondo*, *Gli uccelli bianchi*, *Egli prega l'amante d'essere in pace*, *Egli ricorda a bellezza dimenticata*, trad. di G. Battiato, in G. Battiato (a cura di), *I decadenti*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano, pp. 117-119. Collana: «Antologie e saggi. 1».

Si veda CP.

1968

1 *Gli spiriti dell'aria*, *La ballata del vecchio [sic] padre Gilligan*, trad. di P. Nobile, in P. Nobile (a cura di), *Poeti inglesi e americani*, Editoriale "Idea", Roma, pp. 212-219. Testo a fronte.

Alle pp. 317-318 Errata corrige. V. CP.

2 Ristampa senza alcuna variante di 1965/1 (v.).

1969

1 *Racconti Liriche*, scelta, introduzione, trad. e cura di G. Sardelli, Fabbri, Milano. Collana: «I grandi della letteratura. 61».

Contiene: una scelta di racconti da *Crepuscolo celtico*, *La rosa segreta*, *La storia di Red Hanrahan* (ora in *M*) e una scelta di poesie da *Scorciatoie*, *La rosa*, *Il vento fra le canne*, *Nei sette boschi*, *L'elmo verde*, *Responsabilità*, *I cigni selvatici a Coole* (ora in CP). Tutte le bibliografie pubblicate finora nei volumi singoli o antologici, riportano il 1968 come data di pubblicazione. Ma il 1968 è la data di copyright sulla collana, mentre il 1969 è la data di copyright per il volume. Per le traduzioni di Sardelli cfr. 1966/2 e 3. Si vedano anche 1969/3, 1969/4, 1970/1, 1978/2, 1981/3, 1986/3.

2 *Tra le ombre e tra le fiamme*, trad. di H. Brinis, in *Il giallo Mondadori*, n 1065, serie nera, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 26/6/1969, pp. 174-179.

Traduzione di *The Curse of the Fires and the Shadows*, da *The Secret Rose* (ora in M). Ristampata in 1992/1.

3 *Le opere: poesia, teatro, prosa*, a cura di S. Rosati, traduzioni di R. Sanesi, G. Melchiori, C. Linati, F. Vizioli, A. Pampanini, G. Sardelli, Club degli Editori, Milano. Collana: «Scrittori del mondo. I Nobel».

Contiene: POESIA: una scelta di liriche - tradotte da R. Sanesi e G. Melchiori - tratte da *Crocicchi*, *La rosa*, *Il vento fra le canne*, *Baile e Aillin*, *Nei sette boschi*, *Il casco verde e altre poesie*, *Responsabilità*, *I cigni selvatici a Coole*, *Michael Robartes e la ballerina*, *La torre*, *Parole per musica forse*, *La scala a chiocciola e altre poesie*, *Luna piena di marzo*, *Ultime poesie*, *Nuove poesie* (*New Poems*, 1938), tutte ristampate in CP; TEATRO: *La contessa Cathleen*, *La poverella* (traduzoni di C. Linati), *Sulla spiaggia di Baile*, *L'elmetto verde*, *Calvario*, *Resurrezione*, *Luna piena di marzo*, *La morte di Cuchulain*, *Purgatorio* (traduzioni di F. Vizioli), *L'unicorno dalle stelle*, *Il miracolo* (trad. di A. Pampanini), ora in CPL; PROSA: una scelta di prose da *La rosa segreta* e da *Storie di Red Hanrahan* (traduzioni di G. Sardelli), ora in M.
Antologia che utilizza traduzioni già pubblicate. Cfr. quindi: 1914/1 (e ristampe) per le traduzioni di Linati; 1961/1 (e ristampe) per le traduzioni di Sanesi; 1963/1 (e ristampe) per le traduzioni di Vizioli; 1965/1 (e ristampe) per le traduzioni di Melchiori; 1966/2 e 3 (e ristampe) per le traduzioni di Sardelli; 1941/2 e 1943/3 per le traduzioni di Pampanini. Le versioni di Sanesi sono state rivedute da S. Rosati. Cfr le ristampe 1969/4 e 1978/2.

4 Ristampa di 1969/3, identica alla precedente, pubblicata, però, a Torino per i tipi della UTET su concessione del Club degli Editori.

1970

1 *L'isola del lago d'Innisfree, Nel crepuscolo*, *Un aviatore irlandese prevede la sua morte*, traduzione di G. Sardelli, in P. Spinucci (a cura di), *Antologia della letteratura inglese. Vol. II: La Restaurazione. Il Romanticismo. Il Periodo Vittoriano. La letteratura del Novecento*, Fabbri, Milano, pp. 275-277.

Traduzioni già in 1966/2 e 3, 1969/1, 1969/3, 1969/4. Cfr. anche 1978/2 e 1986/3. V. CP.

1971

1 *A un fanciullo che danza al vento* (p. 46), *La saggezza viene con gli anni* (p. 272), *Imitazione dal giapponese* (p. 273), *Lapislazzuli* (pp. 297-298), trad. di R. Poggioli, in R. Poggioli (a cura di), *I pianeti della fortuna. Primo libro di poesia. Antologia di liriche moderne scelte, tradotte e commentate per la gioventù*, Vallecchi, Firenze.

Il titolo in copertina è: *I pianeti della fortuna. Strenna di poesia per i giovani*. V. CP.

1973

1 *Una visione*, trad. di A. Motti, Adelphi, Milano. Collana: «Biblioteca Adelphi. 44».

Trad. di *A Vision* (I edizione 1925, II edizione 1937) dall'edizione Macmillan, pubblicata nel 1962. Una ristampa identica a questa è stata pubblicata nel 1984. Una II ristampa è apparsa nel 1990, con una copertina diversa per colore e illustrazione (cfr. 1984/3 e 1990/4). Cfr. anche 1985/2.

2 *Poesie*, trad. di L. Traverso, nota di M. Guidacci, Vallecchi, Firenze. Testo a fronte. Collana: «Tascabili Vallecchi. 40».

Nuova edizione di 1949/1 (v.), identica alla precedente come struttura e numero di poesie. La nota di M. Guidacci è, invece, ampliata. Cfr. 1938/1, 1939/1, 1939/2, 1942/1, 1947/1, 1949/2, 1949/4, 1950/1, 1952/1, 1953/2, 1958/1, 1958/2, 1959/1, 1960/1, 1960/7, 1961/5, 1974/4, 1976/3, 1992/3, 1997/4, 2004/2, 2005/3. V. CP.

Ristampa senza alcuna variante di 1965/1 (v.).

1974

1 Due poesie senza titolo (ma *Quando tu sarai vecchia* e *Dopo un lungo silenzio*) in calce all'elzeviro *Variazioni*, trad. di E. Montale, «Corriere della sera», 27 marzo, p. 3.

Cfr. 1975/1, 1975/2, 1980/3, 1981/3, 1982/1, 1982/2, 1982/5, 1984/2, 1986/4, 1990/6, 1990/7, 1991/6, 1991/7, 1992/6, 1995/7 e 9, 1996/5, 2000/12, 2001/5, 2003/6 e 7, 2005/5. V. CP.

2 Ristampa senza alcuna variante di 1965/1 (v.).

3 *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Mondadori, Milano. Testo a fronte. Collana: «Oscar Poesia. L145».

Ristampa, con bibliografia aggiornata, di 1961/1 (v.). Cfr. anche 1983/2 e 1991/1. Si vedano inoltre: 1960/3, 1961/6, 1969/3, 1969/4, 1978/1, 1978/2, 1981/2, 1981/3, 1983/2, 1990/10, 1991/8, 1992/8, 1994/6, 1995/2, 1997/3, 1999/5 e 7, 2000/15, 2001/3, 2003/2, 2005/1 e 6. V. CP.

4 *Ephemera, Gli uccelli bianchi*, *L'isola del lago d'Innisfree*, *Sogni infranti*, trad. di L. Traverso, in a cura di V. Errante, E. Mariano (a cura di), *Orfeo. Il tesoro della lirica universale*, Sansoni, Firenze, pp. 1137-1139.

VI edizione rinnovata e accresciuta di 1949/4. Cfr. le altre edizioni: 1950/1, 1952/1, 1953/2, 1961/5. Le traduzioni di Traverso sono tratte da 1939/2 e ristampe (v.). V. CP.

1975

1 *L'indiano all'amata*, *Quando tu sarai vecchia*, *Dopo un lungo silenzio*, *Verso Bisanzio*, trad. di E. Montale, in E. Montale, *Quaderno di traduzioni*, Mondadori, Milano, pp. 86-97. Testo a fronte. Collana: «Lo specchio».

II edizione di 1948/1, ampliata. Per dettagli v. 1984/2, p. 1147. Cfr. anche 1955/1, 1974/1, 1975/2, 1980/3, 1981/3, 1982/1, 1982/2, 1982/5, 1984/2, 1986/4, 1990/6, 1990/7, 1991/6 e 7, 1992/6, 1995/7 e 9, 1996/5, 2000/12, 2001/5, 2003/6 e 7, 2005/5. V. CP.

2 Ristampa di 1975/1 identica alla precedente.

3 Ristampa, senza alcuna variante, di 1965/1 (v.).

4 Ristampa, per i tipi di Garzanti, di 1965/2 (v.).

1976

1 *L'isola del lago d'Innisfree*, *Poche pertiche di terra da* La torre - 2, *Le quattro età dell'uomo*, trad. di G. Miglior, in G. Miglior (a cura di), *Da Hardy a Davie. La moderna poesia inglese. Sperimentalismo. Poesia politica. Neotradizionalismo*, Nuova Accademia, Milano, pp. 66-71. Testo a fronte.

Si veda CP.

2 *Rosa alchemica*, nota introduttiva e trad. di R. Oliva, Einaudi, Torino. Collana: «Cento pagine. 45».

Contiene: *Rosa alchemica* (*Rosa Alchemica*, 1986), pp. 1-28; *Le tavole della legge* (*The Tables of the Law*, 1896), pp. 29-45; *L'adorazione dei magi* (*The Adoration of the Magi*, 1897), pp. 47-56. I tre testi sono ora raccolti in M.

3 *Le facce nuove*, *Bisanzio*, trad. di L. Traverso, in M. Luzi (a cura di), *L'idea simbolista*, Garzanti, Milano, pp. 310-312. Testo a fronte.

Edizione ampliata di 1959/1 e 1960/7 (v.). Le traduzioni di Traverso sono quelle già pubblicate in 1938/1, 1939/2, 1942/1, 1949/1 e ristampe. V. CP.

4 *Calvary,* trad. di R. Barone e di un gruppo di studenti della Facoltà di Lingue dell'Università di Bari, Agheliki, Bari.

Introduzione di R. Barone. Lavoro di gruppo effettuato nell'anno accademico 1975-76, concluso con la rappresentazione teatrale di *Calvary* nell'originale inglese. Cfr. CPL.

1977

1 *I dotti* e *La rosa del mondo*, trad. di S. Solmi, in S. Solmi, *Quaderno di traduzioni II*, Einaudi, Torino, pp. 112-115. Testo a fronte. Collana: «Einaudi Poesia. 143».

Cfr. 1983/6.

1978

1 *L'indiano alla sua amata*, *Il fanciullo rapito*, *La contessa Cathleen in Paradiso*, *All'Irlanda nei tempi che verranno*, *La canzone di Aengus l'errante*, *Queste sono le nuvole*, *In memoria del Maggiore Robert Gregory*, *Olio e sangue*, *Coole Park, 1929*, *Bisanzio*, *Le spirali*, trad. di R. Sanesi, in R. Sanesi (a cura di), *Poeti inglesi del 900*, Bompiani, Milano, pp. 18-53. 2 voll. Testo a fronte.

Ristampa aggiornata di 1960/3 (v.). Le differenze tra le due edizioni sono elencate alle pp. III-IV. Cfr. anche 1991/8, una ristampa ulteriormente aggiornata. Si veda 1974/3 per un el: 1961/1, 1962/6, 1969/3, 1969/4, 1974/3, 1978/2, 1981/2, 1983/2, 1990/10, 1991/1. 1991/8, 1992/8, 1994/6, 1995/2, 1997/3, 1999/5 e 7, 2000/15, 2001/3, 2003/2, 2005/1 e 6. V. CP.

2 *Le opere: poesia, teatro, prosa*, a cura di S. Rosati, trad. di R. Sanesi, G. Melchiori, C. Linati, F. Vizioli, A. Pampanini, G. Sardelli, Torino, UTET. Collana: «Scrittori del mondo: i Nobel».

Ristampa di 1969/3 e 1969/4, identica alle precedenti. Per dettagli su traduttori, I edizione e ristampe delle singole sezioni cfr. 1969/3.

3 *Quando tu sarai vecchia*, trad. di E. Montale, in A. Marchese (a cura di), *Eugenio Montale, Le opere. Poesia, prose, traduzioni*, Club degli editori, Milano, p. 662. Collana: «I Nobel».

Traduzione già apparsa in 1975/1 e ristampe (v.). Cfr. 1985/1.

4 *Quando tu sarai vecchia*, trad. di E. Montale, in A. Marchese (a cura di), *Eugenio Montale, Le opere. Poesia, prose, traduzioni*, UTET, Torino, p. 662. Collana: «I Nobel».

Ristampa del precedente, per i tipi di UTET.

1980

1 *Otto poesie mitologiche*, trad. di G. Corradini Favati, «Prassi e Teoria. Rivista di cultura e filosofia», IV, n.s., 4, pp. 281-289.

Contiene: *Fergus e il druido*, *La rosa della battaglia*, *Non senti che ti chiamo, bianco cervo senza corna?*, *Il Santo*, *La rosa misteriosa*, *Il suo sogno*, *I tre eremiti*, *Mohini Chatterjee*. V. CP.

1A *I delicati intrighi del teatro No*, trad. di N. Savarese, in N. Savarese, *Il teatro al di là dal mare. Leggendario occidentale dei teatri d'Oriente*, Studio Forma Editrice, Torino, pp. 136-141.

Si tratta della traduzione delle sezioni VI, VII e VIII dell'introduzione a *Certain Noble Plays of Japan*. Cfr. anche 1957/1, 1961/3 e 1966/1. V. EI

2 Ristampa senza alcuna variante di 1965/1 (v.).

3 *L'indiano all'amata*, *Quando sarai vecchia*, *Dopo un lungo silenzio*, *Verso Bisanzio*, trad. di E. Montale, in E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini, G. Contini, Einaudi, Torino, 731-736. Collana: «I millenni».

A p. 1158 note critiche sulle traduzioni. Cfr. 1975/1 per un elenco delle precedenti pubblicazioni e ristampe V. CP.

1981

1 *I cigni selvatici di Coole*, *Leda e il cigno*, trad. di M. Merlini, in M. Merlini (a cura di), *Scelta di poeti inglesi. 2: da Milton ai giorni nostri*, Tirrenia Stampatori, Torino, pp. 163-167. Testo inglese.

Si veda CP.

2 *Fiabe irlandesi*, traduzioni di M. Andreolli, M. Cataldi, Einaudi, Torino. Testo inglese per la sezione *Ballate*. Collana: «I supercoralli».

Traduzione di *Fairy and Folk Tales of Ireland*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1973 (I edizione), che comprende *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888) e *Irish Fairy Tales* (1892), con l'aggiunta dell'Elenco delle fonti a cura di M. Helen Thuente, pubblicato nella II edizione del 1977. Nell'edizione italiana i due libri sono stati «fusi accostando le sezioni che riguardano argomenti affini» (p. VI). Le ballate sono state invece raccolte in una sezione a parte. Di *The stolen Child*/*Il fanciullo rapito* è riprodotta la traduzione di R. Sanesi, tratta da 1974/3. Cfr. 1982/4, 1989/2 e 1991/10, 1996/4, 2001/1, ma anche 1983/3.

3 Ristampa di 1980/3 identica alla precedente.

4 Testo di *The Three Bushes* in trad. italiana, anonima e senza titolo, nella Partitura di F. Vacchi, *Ballate per soprano e orchestra da camera*, Ricordi, Milano.

Adattamento musicale di *I tre cespugli* (*Last Poems 1936-1939*). La traduzione è quella di R. Sanesi pubblicata in 1961/1 (v.) e ristampe. V. CP.

1982

1 Ristampa di 1980/3 identica alla precedente.

2 Ristampa di 1980/3.

3 *John Sherman. Dhoya*, introduzione di P. De Logu, trad. e note di D. Calimani, Einaudi, Torino. Collana: «Centopagine. 70».

Contiene: *Apologia di Gangonagh*, p. 3; [Prefazione all'edizione del 1908], p. 5; *John Sherman*, pp. 9-87; Dhoya, pp. 89-115.

4 Traduzione di *John Sherman & Dhoya* (1891), di cui si segnalano le due edizioni più recenti: l'edizione critica a cura di R. J. Finneran, Wayne State University Press, Detroit 1969 e l'edizione economica pubblicata in Irlanda, con una postfazione di E. Patten, The Lilliput Press, Dublin 1990.

Ristampa di 1981/2 identica alla precedente.

Ristampa di 1975/1 identica alle precedenti.

5 *In una scolaresca femminile*, *Verso Bisanzio*, da *Meditazioni in tempo di guerra civile: V. La strada alla mia porta*, trad. di G. Giudici, in G. Giudici, *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980)*, Einaudi, Torino, pp. 199-211. Testo a fronte. Collana: «I supercoralli».

La nota bibliografica a p. XIV recita: «Queste tre poesie di Yeats restano a testimonianza di un lavoro iniziato nel 1980 per l'Editore Rizzoli. Data la mia impossibilità materiale di assolvere l'impegno, pregai di affidare ad altri la traduzione di *The Tower*, la raccolta yeatsiana del 1928 alla quale i tre componimenti appartengono». Si vedano 1984/1, 1992/13, 1995/1, 2000/12, 2003/4. Cfr. CP.

1983

1 *Quaranta poesie*, prefazione e trad. di G. Melchiori, Einaudi, Torino. Testo a fronte. Collana: «Collezione di poesia. 15».

«Nuova edizione» di 1965/1 (v.), identica alla precedente, ma con la novità del testo a fronte e la copertina che riproduce il testo di *Terza canzone della dama*. Cfr. anche 1960/5, 1968/2, 1969/3, 1969/4, 1973/3, 1974/2, 1975/3, 1978/2 1980/2, 1990/7, 1990/9, 1991/9, 1992/8, 1994/10, 2000/4,7,10,12; 2003/1 e 5. V. CP.

2 *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Mondadori, Milano. Testo a fronte. Collana: «Gli Oscar. Poesia e teatro».

Edizione identica alla precedente del 1974; cfr. quindi 1974/3 e anche 1991/1. V. CP.

3 *Le dodici oche selvatiche e altre fiabe*, trad. di M. Andreolli, M. Cataldi, Einaudi, Torino. Collana: «Libri per ragazzi. 76».

Edizione che riproduce una scelta, senza alcuna variante, di 1981/2 (v.). Cfr. anche 1982/4, 1989/2, 1991/10, 1996/4, 2001/1.

4 *L'elogio a Colono dall'Edipo a Colono di Sofocle*, trad. di A. Marianni, in R. Copioli (a cura di), *Tradurre poesia. L'altro versante 1*, Paideia Editrice, Brescia, pp. 164-167. Testo greco e inglese a fronte.

Si tratta di *Colonus' Praise*, brano tratto da *Oedipus at Colonus* (in CPL), apparso in *The Tower*, ora in CP. La traduzione di Marianni è contenuta in 1984/1.

5 *Le spirali*, trad. di G. Conte, cit., pp. 212-213. Testo a fronte.

La poesia (titolo originale *The Gyres*) è all'interno di una breve nota intitolata *Poesia e poetica del tradurre. Shelley, Yeats: le trafigurazioni del pensiero simbolico*, pp. 206-215. V. CP.

6 *I dotti* e *La rosa del mondo*, trad. di S. Solmi, in S. Solmi, *Poesie, meditazioni e ricordi. Tomo primo: poesie e versioni poetiche*, a cura di G. Pacchiano, Adelphi, Milano, pp. 209-210. Collana: «Opere di Sergio Solmi».

Riproduce le traduzioni già in 1977/1. Cfr. CP.

1984

1 *La torre*, trad. di A. Marianni, introd. e commento di A. L. Johnson, Rizzoli, Milano. Testo a fronte. Collana: «Biblioteca Universale Rizzoli. L464».

Traduzione di *The Tower*, ora in CP. Si veda 1983/4. Cfr. anche 2005/7.

2 *L'indiano all'amata*, *Quando tu sarai vecchia*, *Dopo un lungo silenzio*, *Verso Bisanzio*, trad. di E. Montale, in E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano, pp. 753-757. Collana: «I meridiani».

Ristampato in edizione economica nel 1991 (v. 1991/6). Cfr. 1975/1 per edizioni precedenti e ristampe. V. CP.

3 Ristampa di 1973/1 identica alla precedente. Cfr. 1985/2 e 1990/4.

1985

1 *Quando tu sarai vecchia*, in E. Montale, *Le opere. Poesia, Prosa, Traduzioni*, Club degli Editori, Milano. Collana: «Premi Nobel».

Ristampa di 1979/3 (v.).

2 M. Bacigalupo (a cura di), *Ezra Pound. Un poeta a Rapallo*, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova.

Contiene: *W. B. Yeats, Un pacchetto per Ezra Pound*, pp. 65-67; un estratto da *Una visione*, trad. di A. Motti (v. 1973/1), e un ritratto di Yeats del 1929 di Desmond Chute.

1986

1 *Per amica silentia lunæ*, a cura di G. Scatasta, Edizioni del Cavaliere Azzurro, Bologna. Collana: «Resti. 6».

Traduzione di *Per amica silentia lunæ* (1917), ora in M.

2 *Prefazione*, trad. di C. Mezzacappa, in Lady Gregory, *Dei e Guerrieri. Gli Dei/I fianna*, a cura di C. Mezzacappa, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, pp. xv-xxvii. 2 voll. Collana: «Il flauto magico. 7».

Traduzione della *Preface* al volume di Lady Gregory, *Gods and Fighting Men* (I ed. 1904, II ed. 1970), ora in E.

3 *Racconti Liriche*, scelta, introduzione, trad. e cura di G. Sardelli, Fabbri, Milano.

Ristampa di 1969/1, identica alla precedente. Cfr. anche 1966/2 e 3, 1969/3, 1969/4, 1978/2.

4 *WILLIAM BUTLER YEATS-EUGENIO MONTALE*, con tre acqueforti di F. Melotti, Centro Amici del Libro, senza luogo, pp. 26 numerate, ma 46 in totale. Gruppi di fogli sciolti. Testo a fronte. Cofanetto di cartone e tela blu, con titoli in oro, cm 29 x 39,5.

Contiene: *Verso Bisanzio*, *L'indiano alla sua amata*, *Quando tu sarai vecchia*, *Dopo un lungo silenzio* nella traduzione di E. Montale. Edizione composta a mano da F. Riva a Poiano di Verona nell'agosto 1981, completata, dopo la morte dell'autore, per i Cento Amici del Libro, da M. Mandersteig nel marzo 1986. Edizione di 130 esemplari numerati.

Cfr. 1975/1 (per precedenti pubblicazioni e ristampe). V. CP.

5 *The Cat and the Moon*, trad. di E. Carlotti, in Centro Universitario Teatrale, *Andrieu De La Vigne,* Moralité de l'Aveugle et du Boiteaux. *William Butler Yeats,* The Cat and the Moon. *'Moralité' medioevale, 'jeu' simbolista. Materiali e testi per una messa in scena*, Servizio Editoriale Universitario, Pisa, pp. 23-40. Collana: «Quaderni di 'Baubo'. 1».

Contiene anche la traduzione italiana annotata e commentata di *Moralité de l'Aveugle et du Boiteaux* di A. De La Vigne ad opera di F. Paoli. In testa al frontespizio: C.U.T. (Centro Universitario Teatrale). V. CPL. Cfr. anche 1993/4.

6 *I cigni di Coole*, *Il cappello a sonagli*, *La canzone di Aengus il vagabondo**, *Il mantello, la barca e le scarpe*, *A una bambina che danza nel vento*, *Il violinista di Dooney*, *Quando tu sarai ...*, *Un aviatore irlandese prevede la sua morte*, *Nel giardino dei salici*, *Innisfree, l'isola del lago*, trad. e adattamento di L. Zappa Branduardi, musiche di A. Branduardi (eccetto* di P. Donovan Leitch), in *Branduardi canta Yeats. Dieci ballate su liriche di William Butler Yeats*, disco 33 giri n° 829 476-1, Musiza, distribuito da Polygram.

Nella copertina interna sono riportati i testi originali, le traduzioni italiane e una breve nota biografica su Yeats. V. CP. Cfr. 1992/11.

7 *Lettera di W.B. Yeats a Sean O'Casey* del 20 aprile 1928, trad. di A. Rana, in A. Rana, *Sean O'Casey. l'espressionismo e l'Abbey Theatre*, «Le lingue del mondo», LI, n.5-6, settembre-dicembre, pp. 309-310.

Alla p. 310 testo inglese. Alle pp. 310-312 trad. e testo inglese della risposta di O'Casey. Cfr. LW, 740-742 e *The Letters of Sean O'Casey. Volume I: 1910- 1941*, a cura di D. Krause, Cassell, London 1975, pp. 267-268 e 271-273. Cfr. anche 1992/9.

8 *Quando tu sarai vecchia*, *Verso Bisanzio*, trad. di E. Montale, in M. Forti (a cura di), *Per conoscere Montale*. Antologia corredata di testi critici, Mondadori, Milano, pp. 460-463. Testo a fronte. Collana: «Oscar Poesia».

Cfr. 1975/1 (per precedenti pubblicazioni e ristampe) e 1995/9.

1987

1 *Il crepuscolo celtico*, introduzione, trad. e cura di R. Copioli, Theoria, Roma-Napoli. Collana: «Confini. 4».

Traduzione di *The Celtic Twilight* dall'edizione pubblicata nel 1981 da Colin Smythe. Cfr. 1987/2, 1988/2, 1991/4, 1993/2, 1994/1 e 6, 2001/2. V. M.

I ristampa di 1987/1 identica alla precedente.

2 *Il maiale degli Dèi*, *Jack e Bill*, trad. di M. Magrini, in H. Glassie (a cura di), *Fate e spiriti d'Irlanda*, Arcana, Milano, rispettivamente alle pp. 206 e 265-275. Collana: «Parola di fiaba. 7».

Si tratta della traduzione di *The Swine of the Gods* e di *Dreams that have no Moral*, tratti da *The Celtic Twilight* (edizione ampliata del 1902). Cfr. 1995/8. V. M.

3 *I dotti*, *Un pensiero di Properzio*, *La bellezza che vive*, *A chi mi chiede una poesia di guerra*, *Un aviatore irlandese prevede la sua morte*, *Versi scritti nello sconforto*, trad. di A. Marianni, in «L'ozio. Rivista di Letteratura», II, 3, settembre-dicembre, pp. 45-52.

Traduzioni poi apparse in forma assai diversa in 1989/1 e ristampe.

1988

1 *Drammi celtici*, nuova edizione accresciuta a cura di R. Sanesi, trad. di F. Vizioli, R. Sanesi, Guanda, Parma Collana: «Poeti della fenice».

Contiene: *Sulla spiaggia di Baile*, *L'elmetto verde*, *Il pozzo e il falcone*, *L'unica gelosia di Emer*, *Luna piena di marzo*, *Il re della gran torre dell'orologio*, *La morte di Cuchulain* (tradotti da F. Vizioli), *Calvario*, *Il gatto e la luna*, *L'uovo d'airone* (trad. da R. Sanesi). È la nuova edizione di 1963/1, senza testo a fronte. In questo volume *Il Calvario* nella traduzione di Vizioli è stato sostituito con una versione molto più accurata di Sanesi, intitolata *Calvario*, già pubblicata in volume nel 1960 (v. 1960/2). *La Resurrezione* e *Il Purgatorio* (tradotti da F. Vizioli) sono stati sostituiti da *Il gatto e la luna* e *L'uovo di airone* nella trad. di Sanesi. Le altre traduzioni di Vizioli sono tratte, con minime revisioni dello stesso Sanesi, da 1963/1. Cfr. anche 1969/3, 1969/4, 1978/2. V. CPL.

2 III ristampa senza alcuna variante di 1987/1 (v.).

3 *Anima mundi. Saggi sul mito e sulla letteratura*, a cura di R. Copioli, Guanda, Parma. Collana: «Biblioteca della fenice».

Si tratta di una scelta di sedici saggi tratti dalla raccolta EI: *Gli stati dell'anima* (1895), *L'elemento celtico in letteratura* (1897), *William Blake e l'immaginazione* (1897), *Il simbolismo della poesia* (1900), *La filosofia della poesia di Shelley* (1900), *Che cos'è la poesia popolare?* (1901), *Magia* (1901), *Perché nei tempi antichi il cieco fu reso poeta* (1907), *Le due forme di ascetismo* (1907), *Gitanjali* (offerta in canto) (1912), *L'arte e le idee* (1913), *Certi nobili drammi del Giappone*; da E: *Dei e guerrieri* (1904), *Primi principi* (1904), *Swedenborg, i medium e i luoghi desolati* (1914); e da M: *Per amica silentia lunæ*.

4 *Un'introduzione generale al mio lavoro*, trad. di R. Copioli, in R. Copioli (a cura di), *Tradizioni della poesia contemporanea. L'altro versante 3*, Theoria, Roma-Napoli, pp. 229-243.

Traduzione di *A General Introduction for my Work* (1937), pubblicata in EI.

5 Traduzione del primo atto di *The Countess Cathleen* ad opera di J. Joyce, N. Vidacovich, all'interno del saggio di C. Marengo Vaglio (ed.), *Yeats'* The Countess Cathleen*: Vidacovich and Joyce's Translation*, in C. de Petris (ed.), *Joyce Studies in Italy 2*, Bulzoni, Roma, pp. 200-211.

6 Traduzione del I atto di *The Countess Cathleen* (terza versione del 1899, pubblicata in *Poems*, 1901 e 1908). La traduzione, che non ha un titolo italiano, è preceduta da una breve ed interessante introduzione di C. Marengo Vaglio. Ristampata in 1992/7. V. CPL.

1989

1 *I cigni selvatici a Coole*, trad. di A. Marianni, introd. e commento di A. L. Johnson, Rizzoli, Milano. Collana: «Biblioteca Universale Rizzoli. L707».

Traduzione di *The Wild Swans at Coole* (1919). Cfr. 2005/7. V. CP.

2 *Fiabe irlandesi*, trad. di M. Andreolli, M. Cataldi, Einaudi, Torino. Testo inglese per la sezione Ballate. Collana: «I millenni».

Ristampa, in una diversa collana e con una nuova veste editoriale di 1981/2 (v.). Ristampata nel 1991 (cfr. 1991/10). Cfr. 1982/4, 1989/2, 1996/4, 2001/1, ma anche 1983/3.

3 Sommario in italiano della relazione: *The Irish National Theatre*, tenuta nell'ambito del IV Convegno di lettere, Roma 8-14 ottobre 1934: "Il teatro drammatico", organizzato dall'Accademia dei Lincei e dalla Fondazione «Alessandro Volta», Roma, Reale Accademia d'Italia, traduttore non indicato, in A. Amato, F. M. Andreoni, R. Salvi, *Omaggio a William Butler Yeats (1865-1939)*, Bulzoni, Roma, pp. 49-51.

Ristampa di 1935/2. Il testo originale inglese della relazione è alle pp. 43-49. Alle pp. 51-54 è riproposto anche il *résumé* in francese. Cfr. anche 1991/13.

4 *Offerte in canto*, trad. di R. Copioli, in R. Tagore, *Il canto della vita*, antologia poetica a cura di B. Neroni, Guanda, Parma, pp. 187-195. Collana: «I poeti della fenice».

Si tratta dell'*Introduzione* al libro di Tagore, *Gitanjali* (1912). Cfr. 1914/2 e 1992/10.

5 *Upon a Dying Lady/Su una signora morente*, trad. di G. Melchiori, in G. Lodeserto, *With the Old Kindness...*/Con l'antica cortesia. *Yeats: "riscrittura" grafica dei sette componimenti* Upon a Dying Lady/Su una signora morente *di W.B. Yeats*, a cura di G. Amodio, Schena, Fasano.

Le traduzioni sono in seconda di copertina. Si tratta di una cartella contenente sette litografie opera di G. Lodeserto ispirate alla composizione yeatsiana. Il saggio di presentazione è di A. L. Johnson. Le traduzioni di Melchiori sono quelle stampate in 1965/1 e 1983/1. Cfr. anche C: 1989/6 e 1992/7.

1990

1 *Il ciclo di Cuchulain: cinque drammi celtici*, introduzione, trad. e note di M. Cataldi, Garzanti, Milano. Testo a fronte. Collana: «I grandi libri».

Contiene: *Alla fonte del falco* (*At the Hawk's Well*), *L'elmo verde*, *Sulla spiaggia di Baile*, *La sola gelosia di Emer*, *La morte di Cuchulain*. Alla traduzione di *Alla fonte del falco* e di *La sola gelosia di Emer* ha collaborato R. Valentino. V. CPL.

2 *L'uccello maculato*, a cura di P. De Logu, Edizioni Studio Tesi, Pordenone. Collana: «Il flauto magico. 19».

Traduzione di *The Speckled Bird* (I ed., 2 voll, a cura di W. H. O'Donnell, Cuala Press, Dublin 1973-1974; II ed. a cura di W. H. O'Donnell, McLelland & Stewart, Toronto 1976).

3 *La rosa segreta*, trad. di L. Gallesi, in *Appendice* a L. Gallesi, *Esoterismo e folklore in William Butler Yeats*, con un'introduzione di G. Hutchings, Nuovi Orizzonti, Milano, pp. 133-195.

Traduzione di *The Secret Rose*, ora in M. Alla p. 139 è riprodotta la dedica ad AE presente nell'edizione del 1897 e ripubblicata nel 1908.

4 III ristampa di 1973/1. Diversa da 1973/1 e 1984/3 per il colore - cremisi invece di arancio - e nell'illustrazione di copertina.

5 *XII Meru*, *Lapislazzuli*, *Mosca dalle lunghe zampe*, trad. di M. Ferrari, «Margo», 4, giugno, pp. 48-53. Testo a fronte.

Si veda CP. Cfr. anche 1994/11.

6 *L'indiano all'amata*, *Quando tu sarai vecchia*, *Dopo un lungo silenzio*, *Verso Bisanzio*, trad. di E. Montale, in E. Montale, *Tutte le opere*, Mondadori, Milano, pp. 753-757. Collana: «Oscar. Grandi classici».

Edizione economica di 1984/2, identica alla precedente. Cfr. anche 1948/2, 1955/1, 1974/1, e soprattutto 1975/1 (per ristampe). V. CP.

7 *Verso Bisanzio*, *Quando tu sarai vecchia* (trad. di E. Montale), *C'era forse per lei ...* (trad. di G. Melchiori), *La ruota* (trad. di A. Marianni), *Leda e il cigno* (trad. di G. Conte), *Non dar mai tutto il cuore* (trad. di R. Copioli), in G. Conte (a cura di), *La lirica d'Occidente*, Guanda, Parma, pp. 642-646.

Le traduzioni di Montale sono tratte da 1975/1 e ristampe, quella di Melchiori da 1965/1 e ristampe, quella di Marianni da 1984/1. Sono inedite quelle di Conte e della Copioli. A p. 923 nota bibliografica. V. CP.

8 *Pena d'amore*, *La pietà dell'amore*, *Effimera*, *Con alcuni ho parlato al focolare*, trad. di F. Binni, all'interno di F. Binni, A. Gargano, R. Venuti (a cura di), *Poesia inglese, poesia tedesca*, volume 1, in C. Muscetta (a cura di), *Parnaso Europeo. Dal Protoromanticismo al Decadentismo,* Lucarini, Roma, pp. 332-337. Testo a fronte.

Si veda CP.

9 *Un mantello*, *I magi*, *I pedanti*, *Il secondo avvento*, *Pasqua 1916*, *Leda e il cigno*, *Bisanzio*, *Le spirali* (trad. di G. Melchiori), *Navigando Verso Bisanzio*, *Fra le bambine di una scuola* (trad. di A. Marianni), all'interno di V. Gentili, J. E. Koch, L. Koch (a cura di), *Poesia inglese, poesia olandese, poesia danese, poesia svedese, poesia norvegese*, volume 3, in C. Muscetta (a cura di), *Parnaso Europeo. L'età contemporanea*, Lucarini, Roma, pp. 8-23. Testo a fronte.

Le traduzioni di Melchiori sono tratte da 1965/1 e ristampe, quelle di Marianni da 1984/1. V. CP.

10 *Coole Park, 1929* (trad. di R. Sanesi), *Dove andranno i miei libri*, *Quando sarai vecchio* (trad. di M. Gibertoni), in B. Brandolini d'Adda, A. Cappi (a cura di), *And lovely is the rose. Antologia della poesia inglese dalla saga di Beowulf a Shakespeare da Wordsworth a Eliot per rileggere e gustare (con traduzione a fronte) i versi dei classici imparati a fatica sui banchi di scuola*, Mursia, Milano, pp. 368-375.

La traduzione di Sanesi è tratta da 1960/3 e ristampe. Le traduzioni della Gibertoni sono inedite. V. CP.

1991

1 *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Mondadori. Milano. Testo a fronte. Collana: «Oscar Poesia».

Edizione identica a 1974/3 e 1983/2.

2 *The Secret Rose*, testo inglese con traduzione italiana a fronte e presentazione di S. Danieluzzi, Unicopli, Milano. Collana: «Lettere moderne».

3 *John Millington Synge e i suoi drammi*, trad. di P. De Angelis, O. T. Farinella, in J. M. Synge, *Tutto il teatro*, a cura di P. De Angelis, O. T. Farinella, Cooperativa Editrice il Ventaglio, Roma, pp. 7-14.

Traduzione di *Mr. Synge and his Plays*, prefazione a J. M. Synge, *The Well of the Saints*, A. H. Bullen, London 1905; ristampata col titolo *Preface to the First Edition of* The Well of the Saints in EI.

3A *Il teatro tragico*, trad. di E. G. Carlotti, «Il castello di Elsinore», IV, 10, pp. 67-76.

Traduzione di *The Tragic Theatre* (1910), poi in EI. Alle pp. 74-76 interessanti note a cura di E.G. Carlotti.

4 IV ristampa senza varianti di 1987/1.

5 *I racconti di Hanrahan il Rosso*, a cura di P. Frandini, Theoria, Roma-Napoli. Collana: «Riflessi. 80».

Traduzione di *Stories of Red Hanrahan*, ora in M.

6 II ristampa di 1990/6 identica alla precedente.

7 III ristampa di 1990/6 identica alle precedenti.

8 *L'indiano alla sua amata*, *Il fanciullo rapito*, *La contessa Cathleen in Paradiso*, *All'Irlanda nei tempi che verranno*, *La canzone di Aengus l'errante*, *Queste sono le nuvole*, *In memoria del Maggiore Robert Gregory*, *Olio e sangue*, *Coole Park, 1919*, *Bisanzio*, *Le spirali*, trad. di R. Sanesi, in R. Sanesi (a cura di), *Poeti inglesi del 900*, 2 voll., Bompiani, Milano, pp. 18-53. Testo a fronte.

Ristampa di 1978/1 ampliata e aggiornata. Cfr. anche 1960/3. Si vedano inoltre 1961/1 e 1974/3 per le pubblicazioni precedenti e collegate, nonché le ristampe. V. CP.

9 *La rosa del mondo*, trad. di G. Melchiori, in A. Berardinelli, *Cento poeti*, Mondadori, Mondadori, p. 245.

La traduzione di Melchiori è quella contenuta in 1965/1 e ristampe. V. CP.

10 I ristampa di 1989/2. Cfr. 1981/2, 1982/4, e anche 1983/3.

11 *Le bambole*, *Verso l'alba*, *E allora?*, *Belle nobili cose*, *Politica* (trad. di M. Bacigalupo), *Vacillamento* (trad. di A. Marianni), «Poesia», IV, 46, dicembre, pp. 23-28. Testo a fronte.

Cfr. 2004/1 e 2005/7. Si veda CP.

12 *L'indiano parla di Dio*, trad. di C. Izzo, in R. Ricchi, M. Rosato (a cura di), *Dio nella poesia del Novecento*, con note biobibliografiche di A. Cini, Firenze Libri, Firenze, p. 268.

La traduzione di Izzo è quella pubblicata in 1950/1 e ristampe. V. CP.

13 *The Irish National Theatre. An Uncollected Address by W.B.Yeats*, ed. by D. R. Clark, «Yeats Annual», 8, pp. 144-154.

Cfr. 1935/1 e 1989/3.

1992

1 *Tra le ombre e tra le fiamme*, trad. di H. Brinis, in A. Ambri, M. Tosello (a cura di), *Racconti gialli*, Sellerio, Palermo, pp. 214-217.

Ristampa della traduzione già apparsa in 1969/2.

2 *Blake e l'immaginazione*, a cura di L. Gallesi, Greco e Greco, Milano. Collana: «Le melusine. 6».

Traduzione di *William Blake and the Imagination* (1897), (in *Ideas of Good and Evil* [1903], poi in EI), e dell'*Introduzione* a *Poems of William Blake*, (I ed. 1893, II ed. 1905), ora in PI.

3 *Poesie*, a cura di L. Traverso, prefazione di F. Buffoni, Passigli, Firenze. Testo a fronte. Collana: «Passigli poesia. 9».

Ristampa di 1949/1 e 1973/2 con una densa prefazione di F. Buffoni. Cfr. anche 1938/1, 1939/1, 1939/2, 1942/1, 1947/1, 1949/2, 1949/4, 1950/1, 1952/1, 1953/2, 1958/1, 1959/1, 1960/1, 1960/7, 1961/5, 1974/4, 1976/3, 1997/4, 1999/6, 2000/12, 2003/2, 2004/2, 2005/2 e 3. V. CP.

4 *Fantasmi d'infanzia e di gioventù*, a cura di A. Gariazzo, Theoria, Roma. Collana: «Confini. 30».

Traduzione di *Reveries over Childhood and Youth* (1914), poi in A.

5 *Il vagabondaggio di Oisin*, a cura di G. Bonavita, Ripostes, Salerno-Roma. Testo a fronte. Collana: «I tascabili. 15».

Si tratta di *The Wandering of Oisin* (1889), poi in CP.

6 *Quando tu sarai vecchia*, trad. di E. Montale, «Testo a fronte», 7, ottobre 1992, pp. 138/139. Testo inglese a fronte.

La traduzione è stata pubblicata per la prima volta in 1974/1 (v.), alle cui note si rimanda anche per l'elenco delle ristampe. V. CP.

7 *La contessa Cathleen*, trad. di J. Joyce, N. Vidacovich, J. Joyce, *Poesie e Prose*, a cura di F. Ruggeri, Mondadori, Milano, pp. 674-692. Collana: «I meridiani».

Ristampa di 1988/5 (v.). La traduzione è preceduta da una nota introduttiva di C. Marengo Vaglio. V. CPL.

8 *Fu là nei giardini dei salici*, *Quando tu sarai vecchia* (trad. di R. Sanesi), *Prima canzone della dama*, *Canzone dell'amante* (trad. di G. Melchiori), in P. D. Lombardi (a cura di), *Poesia d'amore del 900*, Mondadori, Milano, pp. 20-23. Testo a fronte. Collana: «Oscar Narrativa. 1263».

Le traduzioni di Sanesi sono quelle già pubblicate in 1961/1 (v.) e ristampe, quelle di Melchiori in 1965/1 (v.) e ristampe. Si veda CP. Cfr. 1993/5.

9 *Lettera di W.B. Yeats a Sean O'Casey del 20 aprile 1928*, trad. di G. Pillonca, P. Della Valle, in Sean O'Casey, *La verde dea*, a cura di G. Pillonca, «Linea d'ombra», X, 77, dicembre, p. 35.

Si tratta della celebre lettera con la quale Yeats, allora uno dei direttori dell'Abbey Theatre di Dublino, rifiutò la *pièce La tazza d'argento* (*The Silver Tassie*, 1928). Cfr. LW, pp. 740-742 e *The Letters of Sean O'Casey. Volume I: 1910-1941*, a cura di D. Krause, Cassell, London 1975, pp. 267-268 e pp. 271-273. L'articolo di O'Casey è preceduto da una nota introduttiva di Pillonca ed è «seguito da un carteggio con W. B. Yeats e G. B. Shaw su *La tazza d'argento*». Cfr. 1986/7.

10 *Introduzione* a R. Tagore, *Gitanjali*, Fratelli Melita Editori, La Spezia, pp. 3-15. Collana: «I capolavori della letteratura».

Il traduttore non è indicato, ma la versione dell'*Introduzione* e quella del testo appaiono molto simili a quella di A. del Re (1914/2). La nota introduttiva è siglata F.L.

11 *I cigni di Coole*, *Il cappello a sonagli*, *La canzone di Aengus il vagabondo**, *Il mantello, la barca e le scarpe*, *A una bambina che danza nel vento*, *Il violinista di Dooney*, *Quando tu sarai ...*, *Un aviatore irlandese prevede la sua morte*, *Nel giardino dei salici*, *Innisfree, l'isola del lago*, trad. e adattamento di L. Zappa Branduardi, musiche di A. Branduardi (eccetto* di P. D. Leitch), in *Branduardi canta Yeats. Dieci ballate su liriche di William Butler Yeats*, CD, 090 7801002, EMI, Ed. Musiza/Sottosopra.

Il CD contiene i testi inglesi delle liriche e la loro traduzione italiana. Cfr. 1986/6.
Il violinista di Dooney appare anche in *Best Of Angelo Branduardi*, CD EMI Music 1992 e 1993, 7243 4942522, e in una versione dal vivo in *Camminando camminando*, CD EMI 1996, 7243.8. 52750.2.9; *Il violinsta di Dooney* e *La canzone di Aengus il vagabondo* sono state poi incluse in *Studio Collection*, 2 CD EMI Music Italy 1998, 7243.4.985592.2.2,

raccolta ristampata nel 2005 e nel 2007 con una nuova veste tipografica, in entrambi i casi senza i testi. Del 2005 anche *The Platinum Collection*, EMY Music Italy 7243 56 38832 1, una raccolta in tre CD che celebra i 30 anni di carriera dell'artista; il primo CD contiene: *Il violinista di Dooney, La canzone di Aengus il vagabondo, Nel giardino dei salici, Innisfree l'isola sul lago.*

12 *Gli uccelli bianchi*, trad. di R. Sanesi, in L. Makowski (a cura di), *Poesie d'amore. Innamorarsi*, L.A.N. – Lega Antivisezionista Nazionale, Firenze, p. 175.

Ristampa di 1956/1.

13 *In una scolaresca femminile*, trad. di G. Giudici, in G. Giudici, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, e/o, Roma, pp. 83-85.

Cfr. 1982/6, 1995/1 e 2003/4.

1993

1 *Coole Park* e *Ballylee 1931*, *Algeciras - meditazione sulla morte*, *La scelta*, *Mohini Chatterjee*, *La madre di Dio*, *Vacillation*, trad. di A. Marianni, «Poesia», 64, luglio/agosto 1993, pp. 6-12. Testo a fronte.

Poesie pubblicate in *The Winding Stair and Other Poems* (1933). Precede la traduzione un breve articolo dello stesso Marianni: *William Butler Yeats. La coscienza di un'epoca*, pp. 2-6. Cfr. 2000/6 e 2005/7. V. CP.

2 *Il crepuscolo celtico*, a cura di R. Copioli, Bompiani, Milano. Collana: «Tascabili Bompiani. 570».

Ristampa dell'edizione pubblicata da Theoria nel 1987. Cfr. 1987/1.

3 *Rosa Alchemica*, trad. di S. Guizzi, ADEA, Milano.

Nota introduttiva di M. Maggio alle pp. 7-25; nota biografica alle pp. 27-30. Cfr. M.

4 *Alcuni drammi nobili del Giappone* e *Il gatto e la luna*, trad. di E. G. Carlotti, in E. G. Carlotti, *Le danze dei simboli. Scrittura e pratica scenica nel teatro di W.B. Yeats*, ETS, Pisa, rispettivamente alle pp. 239-249 e 251-260.

La traduzione di *Il gatto e la luna* è una rielaborazione di quella pubblicata in 1986/5. Cfr. EI e CPL.

5 Ristampa senza alcuna variante di 1992/8.

6 *Un'immagine del passato*, trad. di G. Singh, in G. Singh (a cura di), *Poesie d'amore alle mogli. Le più belle liriche d'amore dedicate dai poeti alle mogli*, con una prefazione di C. Bo, Transeuropa, Ancona, pp. 98-100. Testo a fronte.

Traduzione di *An Image from Past Life*, in *Michael Robartes and the Dancer* (1921). Breve nota biobibliografica a p. 169. V. CP.

7 *Navigando Verso Bisanzio*, *La mia casa*, *Vedo i fantasmi dell'odio e del cuore che trabocca e del vuoto che avanza*, *I cigni selvatici a Coole*, *I dotti*, *Ego Dominus Tuus*, trad. di A. Marianni, in appendice al suo articolo *Tradurre poesia - W.B. Yeats*, in C. de Petris (a cura di), *Yeats oggi. Studi e ricerche*, Terza Università degli Studi di Roma. Dipartimento di Letterature comparate, Roma, pp. 167-178. Cfr. C:1993/1.

Traduzioni apparse, in forma sensibilmente diversa, in 1984/1 e 1989/1. Cfr. anche 2005/7.

8 Ristampa senza alcuna variante di 1978/2.

9 Ristampa senza alcuna variante di 1990/6.

1994

1 *I fantasmi del villaggio* trad. di R. Copioli, in L. D'Arcangelo (a cura di), *Un secolo di fantasmi. 26 racconti da Goethe a Yeats*, Mondadori, Milano, pp. 405-410. Collana: «Oscar narrativa. 1321».

Riproduce la traduzione apparsa in 1987/1 e ristampe. V. M.

2 *Calvario/La Resurrezione/Purgatorio*, trad., nota biografica e bibliografia di M. Morasso, introduzione di M. Bacigalupo, Società letteraria Rapallo, Rapallo. Testo a fronte.

Edizione non commerciale. Cfr. CPL.

3 *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Mondadori, Milano. Testo a fronte. Collana: «Oscar Classici. 296».

Ristampa, con nuova copertina, di 1974/3 (v.). Cfr. CP.

4 *Autobiografie*, trad. di A. Passi, Adelphi, Milano. Collana: «Biblioteca Adelphi. 284».

Traduzione integrale di A.

5 *Fiabe irlandesi*, a cura di P. Meneghelli, Newton Compton Editori, Roma. Collana: «Grandi Tascabili Newton. 284».

Traduzioni da *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* e da *Irish Fairy Tales*. Con introduzione *Una galleria di personaggi* alle pp. 7-14, e una *Nota biobibliografica* alle pp. 15-18. Cfr. anche 1997/2.

6 *I racconti di Hanrahan il Rosso*, trad. di P. Frandini, R. Copioli, L'unità/Teoria, Roma. Collana: «Illusioni e fantasmi. 15».

Edizione fuori commercio allegata a «L'unità» del 12 ottobre 1994. Comprende *Hanrahan il Rosso*, *La torcitura della fune*, *Hanrahan e Cathleen, la figlia di Houlihan*, *La maledizione di Hanrahan il Rosso, La visione di Hanrahan*, *La morte di Hanrahan*, *Un visionario*, *I fantasmi del villaggio*, *Una rimostranza contro gli scozzesi*, tratti da 1987/1 (traduzioni di R. Copioli) e 1991/5 (traduzioni di P. Frandini). Cfr. M.

7 *Trittico da W.B. Yeats*, traduzioni di G. d'Elia, «Testo a fronte», 10, marzo, pp. 87-93.

Comprende *Never Give All the Heart*, *O Do not Love Too Long*, *To a Young Girl*. Testo a fronte. Propone anche una traduzione francese delle tre poesie ad opera di Fouad El-Etr. Cfr. CP.

8 Parte finale di *Il sogno delle ossa*, trad. di L. Bombardi, «Origini», 8, 23, novembre, pp. 26-29.

Traduzione di *The Dreaming of the Bones* (1919) inclusa nell'articolo *Il sogno delle ossa. La tragica visione della contemporaneità*, di L. Bombardi (pp. 23-25. V. C: 1994/1). Cfr. CPL.

9 Estratto da *Sulla spiaggia di Baile*, trad. di M. Chiamenti, «Semicerchio», XI, 1-2, pp. 16-17.

Traduzione delle pp. 264-266 di *On Baile's Strand* in CPL, all'interno dell'articolo di M. Chiamenti, *La ricerca del padre*.

10 Ristampa senza alcuna variante di 1983/1 (v.).

11 *Meru*, trad. di M. Ferrari, in apertura del suo articolo *"Into the desolation of reality". Il paradosso della conoscenza in* Meru *di William Butler Yeats*, «Il confronto letterario», 11, 21, p. 167.

Versione riveduta di quella compresa in 1990/5.

1995

1 *In una scolaresca femminile*, trad. di G. Giudici, in G. Giudici, *Un poeta del Golfo Versi e poesie di Giovanni Giudici*, prefazione di C. di Alasio, con 32 tavole; Longanesi, Milano, pp. 109-111. Testo a fronte.

Volume realizzato per conto e a cura della Cassa di Risparmio della Spezia. La traduzione è quella stampata in 1982/6. Cfr. anche 1992/13 e 2003/4. Cfr. CP.

2 *Poesie,* a cura di R. Sanesi, Mondadori, Milano. Testo a fronte. Collana: «Oscar Classici. 296».

Ristampa senza varianti di 1974/3 (v.). Cfr. CP.

3 *L'avvento della saggezza col tempo*, *Lo sprone*, trad. di R. Sanesi, «L'Unità 2», 6 febbraio 1995, p. 6.

Ripropone le traduzioni di 1974/3 e ristampe. Cfr. CP.

4 *Il finire del giorno*, trad. di R. Sanesi, «L'unità 2», 11 settembre 1995, p. 6.

Ripropone la traduzione apparsa in 1974/3 e ristampe. Cfr. CP.

5 *La rosa segreta. I racconti*, a cura di R. Copioli, Guanda, Parma. Collana: «Biblioteca della fenice».

Introduzione intitolata *La rosa dell'ombra* alle pp. 9-24; *Nota sulle fonti* alle pp. 25-27; bibliografia essenziale alle pp. 28-30. Note al testo alle pp. 277-289. Ripropone le traduzioni di R. Oliva (*Rosa Alchemica*, *Le tavole della legge*, *L'adorazione dei Magi*) già in 1976/2, e quelle di D. Calimani (*John Sherman*, *Dhoya*) già in 1982/3. Tutte le altre (*La rosa segreta*, *Storie di Hanrahan il rosso* e i racconti in appendice) sono di R. Copioli.

6 *Morte di signora. I e II*, trad. di L. Traverso, «Testo a fronte», 12, marzo, pp. 156-157. Testo inglese e italiano.

Cfr. 1939/2 e ristampe.

7 *L'indiano all'amata*, *Quando tu sarai vecchia*, *Dopo un lungo silenzio*, *Verso Bisanzio*, trad. di E. Montale, in E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano, pp. 753-757. Collana: «Grandi Classici».

Ristampa in edizione economica di 1984/2. V. anche 1975/1 per notizie su precedenti e successive stampe.

8 *Il maiale degli dèi*, trad. di M. Magrini, in H. Glassie (a cura di), *Fate e spiriti d'Irlanda*, Arcana, Milano, p. 98. Collana: «Oolong. 1».

Ristampa di 1987/3. Edizione ridotta.

9 Ristampa senza alcuna variante di 1986/8. Cfr. 1975/1.

10 *Politica*, trad. di G. Giudici, «L'Unità», 2, 31 luglio, p. 4.

Traduzione di *Politics* (1938), in *Last Poems 1936-1939*. Cfr. 1996/9 e 2000/13.

1996

1 *12 poesie*, trad. di A. Marianni, «Poesia», 100, novembre, pp. 43-47.

Comprende *Dialogo tra io e l'anima*, *La luna impazzita*, *Bisanzio*, *Ninnananna*, *Dopo lungo silenzio*, *Prima che il mondo fosse creato*, *Consolazione*, *Separazione*, *Un'ultima confessione*, *Sua visione del bosco*, *Lapislazzuli*, *La diserzione degli animali da circo*. Breve introduzione alle pp. 41-42. V. CP. Cfr. 2000/6 e 2005/7.

2 *Terza canzone della dama*, trad. di G. Melchiori, in V. Magrelli (a cura di), *Poesie in prima pagina. 60 copertine della «Collana bianca»*, Einaudi, Torino. Senza indicazione di pagina.

Pubblicazione fuori commercio ideata da V. Magrelli, con una scelta di sessanta copertine dei volumi della «Collezione di poesia» Einaudi, nata nel 1964. La traduzione di Melchiori è apparsa per la prima volta in 1965/1 (v.). Cfr. CP.

3 *Il secondo avvento*, traduttore non indicato (ma M. Squillante), nel programma dell'opera *Spiritus Mundi*, di M. Squillante, tratta dalla lirica di W. B. Yeats, rappresentata al 39° Festival di Spoleto, 28-30 giugno 1996.

4 *Fiabe irlandesi*, trad. di M. Andreolli, M. Cataldi, L'unità/Einaudi, Roma. Collana: «Fiabe. 5».

Scelta da 1981/2 curata da C. De Luca, progetto grafico e design di G. Lassu. Alle pp. 137-141, nota critica di C. De Luca. Edizione allegata al n. 175 del 24 luglio 1996 de «L'Unità». Edizione fuori commercio riservata ai lettori e agli abbonati al quotidiano romano.

5 *L'indiano all'amata*, *Verso Bisanzio* (trad. di E. Montale), *La Maschera*, *Il Secondo Avvento*, *Le spirali*, *Voce di levriero*, *La diserzione degli animali del circo* (trad. di R. Sanesi), *Bisanzio* (trad. di G. Melchiori), in P. Gelli (a cura di), *Poesia europea del Novecento 1900-1945*, pref. di G. Raboni, Banca Popolare di Milano, Milano, pp. 342-359. Testo a fronte.

Edizione fuori commercio. La sezione *Poeti inglesi* è curata da E. Krumm, autore dell'*Introduzione* alle pp. 315-325. Nota bibliografica a p. 906. Traduzioni già pubbicate in 1975/1, 1961/1, 1965/1 e ristampe. Cfr. CP.

6 *Il sublunare*, *Ninna-nanna*, *La torre nera*, trad. di M. Del Bigo, pp. 29-30, in appendice al saggio di A. R. Falzon, *Billyium ad Avalon: W. B. e il ciclo arturiano*, «Semicerchio», 14, 1, pp. 22-30. Testo a fronte.

Poesie apparse rispettivamente in *In the Seven Woods* (1904), *The Winding Stair and Other Poems* (1933) e *Last Poems* (1936-1939).

7 *Cuchulain confortato*, e la VI parte di *Meditazioni in tempo di guerra civile*, rispettivamente tradotte da M. Bacigalupo, A. Marianni, all'interno del saggio di S. Heaney, *Yeats come esempio?*, in Id., *Attenzioni*. (*Preoccupations - prose scelte 1968-1978)*, introd. di M. Bacigalupo, Fazi, Roma, pp. 130-131.

Nel saggio compaiono anche brani di altre poesie in traduzione italiana. La traduzione di Bacigalupo è inedita, quella di Marianni è tratta da 1984/1.

8 *Il gigante Finn*, trad. e adattamento di L. Battistuta, illustrazioni di Manna, C'era una volta, Pordenone.

Adattamento per bambini di *A Legend of Knockmany*, tratta da *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry.*

9 *Politica*, trad. di G. Giudici, in G. Giudici, *Empie stelle (1993-1996)*, Garzanti, Milano, p. 78.

Cfr. 1995/10 e 2000/13.

1997

1 *Irusan*, in A. Pannozzi (a cura di), *101 gatti d'autore. Grandi autori da Benni a Sepulveda, alla Morante a Garcia Marquez, da Eco a Twain hanno descritto un gatto*, Muzzio, Padova, pp. 223-224.

Il traduttore non è indicato. Estratto da F*airy and Folk Tales of Ireland*.

2 Da *Fiabe e racconti popolari delle campagne irlandesi* e *Da Fiabe irlandesi*, trad. di P. Meneghelli, in M. Maddamma (a cura di), *C'era una volta ... Le più belle fiabe di tutti i tempi*, vol. II, Newton Compton Editori, Roma, pp. 833-963. Collana: «I mammut. 59».

Scelta da 1994/5. Con breve introduzione (pp. 835-836) e scheda su Yeats (pp. 965-966).

3 *33 poesie*, a cura di R. Sanesi, Mondadori, Milano. Collana: «I Miti Poesia: 36».

Scelta da 1974/3 e ristampe (v.). Cfr. CP.

4 *Poesie*, trad. di L. Traverso, introduzione di F. Buffoni, Passigli, Firenze. Collana: «Passigli poesia. 9».

Ristampa senza alcuna variante di 1992/3 (v.). Cfr. CP.

5 *La maledizione dei fuochi e delle ombre*, trad. di L. Conetti, in P. Haining (a cura di), *Grandi storie irlandesi del soprannaturale*, Mondadori, Milano, pp. 198-203. Collana: «Oscar narrativa. 1638».

Traduzione di *The Curse of the Fires and of the Shadows in The Secret Rose*. Cfr. M.

6 *L'incontrollabile mistero sul pavimento bestiale*, trad. di *I magi* di G. Melchiori, in G. Davico Bonino (a cura di), *Lunario dei giorni di quiete. 365 giorni di letture esemplari*, prefazione di C. Magris, Einaudi, Torino, pp. 9-10. Collana: «Einaudi Tascabili Letteratura. 491».

Traduzione tratta da 1965/1 e ristampe. Cfr. anche 1998/5.

7 *I cigni selvatici a Coole*, introduzione e commento di A. L. Johnson, trad. di A. Mariani, testo inglese a fronte, Fabbri, Milano.

Ristampa di 1989/1. Questa edizione contiene un pieghevole curato da R. Copioli intitolato *William Butler Yeats. Uno di quei pochi poeti la cui storia è la storia del proprio tempo.*

1998

1 *Preghiera per mia figlia*, in A. Gennari, *Le poesie che amo*, Mondadori, Milano, pp. 225-226.

Traduzione delle strofe 1, 2, 4 di *A Prayer for my Daughter.* Alle pp. 224-225 notizia su Yeats e commento. Il traduttore non è indicato. La versione è assai probabilmente dello stesso Gennari. Cfr. CP.

2 *Rosa alchemica*, a cura di R. Oliva, SE, Milano. Collana «Piccola enciclopedia. 127».

Ristampa di 1976/2 (v). Cfr. M.

3 Ristampa per i tipi dell'editore Skira di Milano di 1996/5. Identica alla precedente; edizione commerciale.

4 *Verso Bisanzio*, *Quando tu sarai vecchia* (trad. di E. Montale), *C'era forse per lei ...* (trad. di G. Melchiori), *La ruota* (trad. di A. Marianni), *Leda e il cigno* (trad. di G. Conte), *Non dar mai tutto il cuore* (trad. di R. Copioli), in G. Conte (a cura di), *La lirica d'Occidente*, TEA, Milano, pp. 642-646.

Ristampa di 1990/7 (v.).

5 *Le maschere*, trad. di G. Melchiori, in G. Davico Bonino (a cura di), *Lunario dei giorni d'amore*, Einaudi, Torino, p. 501. Collana: «Einaudi Tascabili Letteratura. 576».

Traduzione tratta da 1965/1 e ristampe. Cfr. anche 1997/6.

6 *Politica*, trad. di S. Boato; *La torre* (II strofa), trad. di R. Copioli, «Yale Italian Poetry», 2, 1, Spring, pp. 108-109.

Cfr. CP.

7 *W. B. Yeats: The Rose of Shadow*, in Bierce-Jerome-Yeats, *Tales of the Supernatural*, ed. by R. A. Rizzo, Ghisetti e Corvi, Milano, pp. 68-95.

Pubblicazione didattica che comprende un'audiocassetta col testo del racconto e attività di ascolto. Cfr. l'edizione 1897 di *The Secret Rose.*

8 *Salley Gardens*, trad. di G. De Biasio, in T. Moore, W. Mulchinock, W. B. Yeats, *Poemi e ballate d'Irlanda*, a cura di G. De Biasio, Keltia Editrice, Aosta, pp. 38-39.

Versione di *Down by the Salley Gardens*, da *Crossways* (1899). Testo inglese a fronte. Cfr. CP.

1999

1 *Sopra una casa colpita dalla agitazione agraria*, trad. di G. Manganelli, «Il manifesto», supplemento ALIAS, 27 febbraio, p. 20.

Traduzione di *Upon a House Shaken by the Land Agitation*. Cfr. CP.

2 *Purgatorio*, trad. e postfazione di G. Scatasta, Bologna, Capitello del sole, Bologna. Testo a fronte. Collana: «Metáphrasis. 2».

Cfr. CPL.

3 *The Blessed/Il santo*, trad. di L. Nicoletti, «In forma di parole», 19, 4, 3, luglio-agosto-settembre, pp. 312-317.

Numero speciale della rivista dedicato a *The Yellow Book. Una rivista di fine secolo. 1894-1897.* Testo a fronte. Cfr. CP.

4 *Drammi celtici. Deirdre*, *Al pozzo dello sparviero*, *Sulla spiaggia di Baile*, *L'unica gelosia di Emer*, introduzione e trad. di G. Manganelli, a cura di V. Papetti, Rizzoli, Milano. Collana: «BUR Teatro. L1290».

Testo inglese a fronte. Contiene: V. Papetti, *Presentazione*, pp. 5-9; G. Manganelli, *La rinascenza celtica. I riti drammatici*, pp. 11-27. Cfr. C:2002/6.

5 Ristampa senza alcuna variante di 1974/3.

6 *Sogni infranti*, trad. di L. Traverso, in P. Gelli (a cura di), *Poesie d'amore*, Baldini e Castoldi, Milano, pp. 123-124.

Cfr. 1939/2 e ristampe. V. CP.

7 *I magi* (p. 52), *Un acro d'erba* (pp. 124-125), *La rosa del mondo* (p. 157), *A una prigioniera politica* (pp. 180-181), *L'indiano alla sua amata* (pp. 267-268), *Il fanciullo rapito* (pp. 353-355), *Coole Park & Ballylee* (pp. 384-385), *Il secondo Avvento* (p. 678), traduzioni di R. Sanesi, in D. M. Pegorari (a cura di), *Metrica dei giorni. Poesie per un anno*, Palomar, Bari. Collana: «Margini. 43».

Biobibliografia a p. 727. Traduzioni tratte da 1974/3 (v.).

2000

1 *Quando sarai vecchia* (p. 12), *Una canzone bacchica* (p. 13), *Il Paradiso perduto* (p. 14), *Sulla richiesta di una poesia di guerra* (p. 15), *Versi scritti da malinconico* (p. 16), *Un aviatore irlandese prevederla sua morte* (p. 17), *Leda e il cigno* (p. 18), *Meru* (p. 19), *Il lamento di John Kinsella per la signora Mary Moore* (pp. 20-21), in *Da Yeats agli U2. Una serata di poesia e musica irlandese*, Teatro Cavallerizza, sabato 29 gennaio 2000, traduzioni e voce recitante A. Bertoni, musiche F. D'Aniello, M. Giuntini, Edizioni del Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia.

Libretto che accompagna il CD omonimo (Archivio sonoro del Teatro municaiple di Reggio Emilia – 013). Cfr. anche 2000/2 e C:2000/1 e 2.

2 *Quando sarai vecchia*, *Una canzone bacchica*, *Il Paradiso freddo*, *Sulla richiesta di una poesia di guerra*, *Versi scritti da malinconico*, *Un aviatore inglese* [sic!] *prevede la sua morte*, *Leda e il cigno*, *Meru*, *Il lamento di John Kinsella per la signora Mary Moore*, trad. di A. Bertoni, in A. Bertoni (a cura di), *Blue and Blue. (Un'antologia di poeti anglo-irlandesi-americani)*, Sometti, Mantova, pp. 19-29. Collana: «Comune di Mantova – Archivio della Poesia del '900».

3 *Quando sarai in là con gli anni*, *Approccio, col tempo, alla saggezza*, *A una fanciulla che danza nel vento*, *I Magi*, *A uno scoiattolo a Kyle-na-no*, *Mentre gli uomini migliorano con gli anni*, *Memoria*, *I nuovi volti*, *La madre di Dio*, trad. di G. Bonalumi, in G. Bonalumi, *Album inglese. Quaderno di traduzioni (1948-1998)*, premessa di M. Luzi, Moretti & Vitali, Bergamo, pp. 38-55. Testo a fronte. Collana: «Andar per storie».

4 *In memoria del Maggiore Robert Gregory*, trad. di G. Melchiori, in P. Gelli (a cura di), *Amico. Poesie sull'amicizia*, Baldini e Castoldi, Milano, pp. 148-152.

Cfr. 2000/7. La traduzione di Melchiori è tratta da 1965/1 e ristampe.

5 *Prefazione*, trad. di L. Landoni, in Lady Isabella Augusta Gregory, *La saga di Cuchulain di Muirthemne. La storia degli uomini del ramo rosso dell'Ulster*, raccontata da Lady Gregory, con la prefazione di William Butler Yeats, Nord, Milano, p. iii-xi.

Cfr. E.

6 *La scala a chiocciola e altre poesie*, introduzione e commento di A. L. Johnson, trad. di A. Marianni, Rizzoli, Milano. Testo a fronte. Collana: «BUR Poesia. L1267».

Traduzione di *The Winding Stair and Other Poems*. Cfr. CP. Cfr anche 1993/1 e 2005/7.

7 *In memoria del maggiore Robert Gregory*, trad. di G. Melchiori, in P. Gelli (selezione a cura di), *Amico. Poesie sull'amicizia*, Baldini e Castoldi, Milano, pp. 148-152. Collana: «Le boe. 46».

Cfr. 2000/4.

8 *La madre di Dio*, trad. di A. Marianni, in Comunità di Bose (a cura di), *Maria. Testi teologici e spirituali dal I al XX secolo*, introd. di E. Bianchi, Mondadori, Milano, p. 1351. Collana: «I Meridiani - Classici dello Spirito».

Cfr. 2000/6 e 2005/7. V. CP.

9 *Filosofia della poesia di Shelley*, trad. di F. Rognoni, in P. B. Shelley, *Poemetti veneziani*, a cura di F. Rognoni, Mondadori, Milano, pp. 107-135.

Cfr. EI.

10 *La maschera* e *Pena d'amore*, trad. di G. Melchiori, in G. Casati (a cura di), *The Love Book. Le più belle poesie d'amore*, Mondadori, Milano, p. 84 e p. 210. Collana: «Supermiti».

Le traduzioni di Melchiori sono tratte da 1965/1 e ristampe. Cfr. CP.

11 *I cigni selvatici a Coole*, introduzione e commento di A. L. Johnson, trad. di A. Mariani, testo inglese a fronte, Fabbri, Milano.

Ristampa di 1997/7. Cfr anche 2005/7.

12 *La rosa del mondo* (trad. di G. Melchiori), p. 173; *Quando tu sarai vecchia* (trad. di E. Montale), p. 173; *I magi*, p. 175; *I cigni selvaggi di Coole* (trad. di L. Traverso), p. 175; *Gli eruditi* (trad. di R. Sanesi), p. 177; *Il secondo Avvento* (trad. di G. Melchiori), p. 177; *Verso Bisanzio* (trad. di G. Giudici), p. 179; *La ruota* (trad. di R. Sanesi), p. 181; *Dopo lungo silenzio* (trad. di E. Montale), p. 181, in E. Esposito (a cura di), *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, vol. 1, Feltrinelli, Milano. Collana: «Universale Economica Feltrinelli. 1621-1622».

Presentazione delle poesie alle pp. 172, 174, 176, 178, 180. Biobibliografia alle pp. 357-358. Le traduzioni sono tratte da 1965/1 (Melchiori); 1942/1 (Traverso); 1975/1 (Montale); 1961/1 (Sanesi); 1982/6 (Giudici).

13 *Politica*, trad. di G. Giudici, in G. Giudici, *I versi della vita*, a cura di R. Zanco, con un saggio introduttivo di C. Ossola, cronologia a cura di C. Di Alesio, Mondadori, Milano, p. 1087. Collana: «I meridiani».

A p. 1769, nota al testo. Cfr. T:1995/1. Il volume contiene anche *Biografie* (p. 1004), componimento che fa riferimento alle vicende biografiche di Yeats (cfr. alle pp. 1736-37 la nota al testo), originariamente apparso nella raccolta *Quanto spera di campare Giovanni* (Garzanti, Milano, 1993). Cfr. 1995/10 e 1996/9.

14 *Gli amici le portano un albero di Natale*, trad. di M. De Rachewiltz, in M. De Rachewiltz, V. Scheiwiller (a cura di), *Il Natale in poesia. Antologia dal IV al XX secolo*, introduzione di L. Erba, Interlinea, Novara, p. 81

Ristampa di 1961/4.

15 Ristampa senza alcuna variante di 1974/3.

16 *Prefazione*, in *Le dieci principali Upanished*, trad. dal sanscrito di W. B. Yeats e Shri Purohit Swami; trad. dall'inglese di R. Pietrogrande, La Photograph, Albignasego, senza data ma 2000, pp. 9-12.

2001

1 *Fantasie irlandesi*, trad. di M. Andreolli, M. Cataldi, in G. Guadalupi (a cura di), *Irlanda. Viaggi d'autore*, Touring Club Italiano, Milano, pp. 51-66.

Propone *Il piccolo tessitore di Duleek Gate* (pp. 51-60), e *Il piccolo suonatore di cornamusa* (pp. 61-66). Traduzione tratta da 1983/3.

2 *Il crepuscolo celtico*, a cura di R. Copioli, Milano, SE. Collana: «Testi e documenti del Novecento. 91».

Ristampa di 1987/1.

3 Ristampa senza alcuna variante di 1974/3.

4 *I cigni selvatici a Coole*, traduttore non indicato, in E. Marinelli (a cura di), *Poesia. Antologia illustrata*, Giunti-Demetra, Firenze, p. 510.

Cfr. 2002/2.

5 *La fondazione del moderno. Percorsi della poesia occidentale*, a cura di R. Deidier, Carocci, Roma. Collana: «Lingue e letterature. 3».

Contiene: *Da 'Il simbolismo della poesia'* (trad. di R. Copioli), pp. 240-241, solo testo italiano, ristampa da 1988/3; *Quando tu sarai vecchia* (trad. di R. Sanesi), p. 243, testo originale a p. 242; *Verso Bisanzio* (trad. di E. Montale), pp. 243-244, testo originale pp. 242-244; *La torre, III* (trad. di R. Sanesi), pp. 245, 247, 249; testo originale pp. 244, 246, 248. Alle pp. 230-232 *La creazione di una musica*, di Seamus Heaney (tratto da: *Attenzioni*, trad. di P. Vaglioni, a cura di M. Bacigalupo, Fazi, Roma, 1996, pp. 59-82). Cfr. anche 1961/1 (Sanesi); 1975/1 (Montale).

2002

1 *Diciassette poesie*, trad. in dialetto vicentino di L. Meneghello, in L. Meneghello (a cura di), *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*, Rizzoli, Milano, pp. 55-81. Testo a fronte. Collana: «Piccola Biblioteca. La scala».

Diciassette tra frammenti e poesie complete tradotte in dialetto vicentino. Si tratta, nelle parole dell'autore della «biada poetica di cui mi sono nutrito nel corso dei miei anni in Inghilterra. [...] un ristretto campione di [...] cose molto amate che ho sempre aspirato, e più volte provato, a trapiantare nel terreno del vicentino che è per me la lingua madre. L'idea, immodesta, era quella di rinnovare l'accensione lirica degli originali: non veramente tradurli, dunque, ma quasi rifarli, in devota emulazione, in vicentino» (p. 135).

2 *I cigni selvatici a Coole*, in E. Marinelli (a cura di), *Antologia illustrata della poesia. Da quando l'uomo imparò ad amare ai giorni nostri*, Giunti su licenza di Demetra s.r.l., Firenze, p. 510.

Traduttore non indicato. Breve biografia alla p. 510. Cfr. 2001/4.

2003

1 *A chi gli chiede una poesia di guerra*, trad. di G. Melchiori, in V. Magrelli (a cura di), *Poesia di pace e di guerra. 40 testi della "Collana bianca"*, Einaudi, Torino, p. 34.

Cfr. 1965/1 per la traduzione di Melchiori.

2 *Sogni infranti* (trad. di L. Traverso), pp. 165-166; *In memoria del maggiore Robert Gregory* (trad. di G. Melchiori), pp. 330-334, in P. Gelli (a cura di), *Amore e amicizia. Le 222 più belle poesie*, Baldini&Castoldi-Dalai, Milano, pp. 165-166.

Traduzioni tratte da 1965/1 (Melchiori) e 1939/2 (Traverso).

3 *Quando tu sarai vecchia*, traduttore non indicato, in C. Bonamici, C. Buratti (a cura di), *Mentre ti stringo tra le braccia. Le più belle poesie d'amore di tutti i tempi*, Sperling & Kupfer, Milano, p. 116.

4 *In una scolaresca femminile* (pp. 112-117), *Verso Bisanzio* (pp. 118-121), Da *Meditazioni in tempo di guerra civile. V. La strada alla mia porta*, trad. di G. Giudici, in G. Giudici, *Vaga lingua strana. Dai versi tradotti*, Garzanti, Milano, pp. 112-113, 118-119, 122-123. Testo a fronte.

Cfr. 1982/6, 1984/1, 1992/13, 1995/1, 200/12, 2003/4.

5 Ristampa senza alcuna variante di 1983/1.

6 *Verso Bisanzio* (trad. di E. Montale), pp. 468-469; *Quando tu sarai vecchia* (trad. di E. Montale), p. 469; *Leda e il cigno* (trad. di G. Conte), p. 470; *Non dar mai tutto il tuo cuore* (trad. di R. Copioli), pp. 470-471, in G. Conte (a cura di), *La poesia del mondo. Lirica d'Oriente e d'Occidente*, con uno scritto di Adonis, Guanda, Parma.

Solo testo italiano. Biobibliografia a p. 852. Edizione basata su 1990/7, ma riveduta e ampliata. Traduzioni tratte da: 1975/1 (Montale); 1990/7 (Conte e Copioli).

7 *Un aviatore irlandese riguarda la propria morte* (trad. non indicato), p. 47; *Quando tu sarai vecchia* (trad. E. Montale), p. 72, in G. Ceronetti (a cura di), *Siamo fragili – spariamo poesia. I poeti delle letture pubbliche del Teatro dei Sensibili*, Edizioni Qiquajon – Comunità di Bose, Magnano.

La traduzione di *Un aviatore …* è probabilmente di Ceronetti. La versione di Montale è tratta da 1948/1 e ristampe.

2004

1 *Le ultime poesie*, introduzione e note di A. L. Johnson, trad. di A. Mariani, testo inglese a fronte, Rizzoli. Testo a fronte. Collana: «BUR Poesia».

Contiene: *New Poems* e *Last Poems and Two Plays*. Cfr. CP. Cfr. anche 2005/7.

2 *Affanno d'amore*, *La fine della giornata*, *I cigni selvatici di Coole*, *Leda e il cigno*, *Navigando verso Bisanzo*, *Avvento della saggezza col tempo*, *Olio e sangue*, trad. di L. Traverso, in F. Marucci (a cura di), *Antologia della poesia inglese*. Parte seconda: *Ottocento, Novecento e poesia postcoloniale*, La Biblioteca di Repubblica, Firenze, pp. 1344-1357. L'introduzione è di M. Vanon Alliata (pp. 1344-1345). Testo a fronte. Collana: «Poesia straniera. vol. 10». Collana diretta da F. Stella.

Le traduzioni di Traverso sono tratte da 1973/2 e ristampe.

2005

1 Ristampa senza alcuna variante di 1974/3.

1A *Un aviatore irlandese prevede la sua morte*, *Il gatto e la luna*, *In memoria di Eva Gore-Booth e Con Markiewicz*, *Algeciras – Meditazioni sulla morte*, *Vacillamento. VII*, *Dopo un lungo silenzio*, trad. di A. Marianni, «Poesia», 109, xviii, gennaio, pp. 53-57.

Traduzioni tratte da 1984/1, 1989/1, 2000/6, 2004/1. Cfr. C:2005/1.

2 *Coole Park, 1929* (trad. di A. Guidi), pp. 20-21; *Navigando Verso Bisanzio* (trad. di L. Traverso), pp. 21-22, in C. F. Colucci (a cura di), *Le città dei poeti* (con inediti autografi di M. Moretti), Guida, Napoli.

Traduzioni tratte da 1958/1. A p. 19 ritratto del poeta.

3 *Canzone dell'ancella* (trad. di A. Mariani), p. 72; *Canzone della dama* (trad. di A. Mariani), p. 73; *Sogni infranti* (trad. di L. Traverso), pp. 237-238; *In memoria del maggiore Robert Gregory* (trad. di G. Melchiori), pp. 397-401, in P. Gelli (a cura di), *L'amore. L'amicizia. Poesie edite e inedite*, Baldini&Castoldi Dalai editore, Milano.

Traduzioni tratte da 2004/1 (Marianni); 1939/2 (Traverso); 1965/1 (Melchiori).

4 Ristampa senza alcuna variante di 2000/12.

5 *L'indiano all'amata*, p. 753; *Quando tu sarai vecchia*, p. 754; *Dopo un lungo silenzio*, p. 755; *Verso Bisanzio*, pp. 756-757, trad. di E. Montale, in E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano. Collana: «I Meridiani Collezione».

Edizione speciale del volume pubblicato nel 1984 (Cfr. 1984/2). Definita come: «Edizione venduta esclusivamente in abbinamento ai periodici *Chi*, *Donna moderna*, *Grazia*, *Panorama*, *Tu*, *TV Sorrisi e canzoni*. Supplemento a *Chi*, *Donna moderna*, *Grazia*, *Panorama*, *Tu*, *TV Sorrisi e canzoni*». Stampato nel mese di ottobre 2005.

6 *Egli ricorda la bellezza dimenticata*, trad. di R. Sanesi, in *Il seno incantato. Antologia di poesie sul seno*, Crocetti, Milano, p. 192. Collana: «Antologie. 7».

A p. 193 testo inglese e una breve nota biobibliografica. Traduzione originariamente pubblicata in 1974/3.

7 *L'opera poetica*, trad. di A. Marianni, commento di A. L. Johnson, saggio introduttivo e cronologia di P. Boitani, Mondadori, Milano. Testo a fronte. Collana: «I Meridiani».

Edizione che propone le traduzioni pubblicate in 1984/1, 1989/1, 2000/6, 2004/1, rivedute da A. Ravano. Cfr anche C:2005/6.

CONTRIBUTI CRITICI

1905

1 U. Ortensi, *Letterati contemporanei: William Butler Yeats*, «Emporium», 21, 124, aprile, pp. 265-273.

Articolo introduttivo all'opera di Yeats, con due foto.

1906

1 M. Borsa, *Il teatro inglese contemporaneo*, Treves, Milano.

Alle pp. 257-284 sul movimento drammatico irlandese e sul teatro di Yeats. In particolare su *Where There is Nothing*. Cfr. anche 1908/1.

2 E. Cecchi, *William Blake, poeta e pittore*, «La nuova parola. Rivista mensile dedicate ai nuovi ideali nell'arte, nella scienza, nella vita. Diretta da Arnaldo Cervesato», 6, giugno 1906, pp. 381-389.

Cenni all'edizone delle opere di Blake a cura di E. J. Ellis e W. B. Yeats.

1908

1 M. Borsa, *The English Stage of To-Day*, trans. by S. Brinton, Lane, London.

Alle pp. 301-314 su Yeats.

1914

1 R. Nemi, *Tagore su Yeats*, «Nuova antologia», 49, 1011, 1 febbraio, pp. 545-546.

Sunto di un articolo di Tagore su Yeats, apparso originariamente su «Prabashi», periodico indiano e su «American Review of Reviews», 49, 1, January 1914, pp. 101-102, col titolo *A Hindu on the Celtic Spirit*.

2 C. Linati, *William Butler Yeats: Sua lirica, suoi drammi e la rinascenza celtica*, introduzione a *Tragedie irlandesi di William Butler Yeats*, trad. di C. Linati, Studio Editoriale Lombardo, Milano, pp. ix-xxxix.

Cfr. T:1914/1.

3 F. Olivero, *W. B. Yeats*, in Id. (a cura di), *Studi sul romanticismo inglese*, Laterza, Bari, pp. 105-169.

In due parti: *Le liriche* (pp. 107-119), in cui vengono esaminati temi e influenze (canti popolari, Shelley, Keats, Blake, Wordsworth, poemi ossianici e preraffaellitismo), sulla produzione poetica di Yeats (in particolare su *The Wanderings of Oisin*), e *Drammi* (pp. 120-169) che analizza *The Shadowy Waters*, *The Land of the Heart's Desire*, *Deirdre*, *The King's Threshold*, *On Baile's Strand* e *The Hour Glass*.

1915

1 M. Vinciguerra, *Rassegna inglese*, «Conciliatore», 2, 2, 31 luglio, pp. 216-233

Su *Tragedie irlandesi di Yeats*, trad. di C. Linati, alle pp. 216-229.

1919

1 P. E. Pavolini, *Deirdre: un'antica leggenda celtica ricantata in poesia inglese*, «Rivista d'Italia», XXII, 3, settembre, pp. 19-34.

Su *Deirdre* di Yeats alle pp. 28-30.

1920

1 C. Linati, recensione a E. Fenollosa, E. Pound, *Noh. A Study of the Classical Stage of Japan*, Macmillan, London 1920, «La ronda», II, 7, luglio, pp. 530-532.

Cenno a Yeats che non riuscirebbe a riprodurre «l'atmosfera aerea e sognante dei Noh».

1921

1 G. Ruberti, *G. B. Shaw e la commedia satirica – Gli irlandesi*, in Id., *Il teatro contemporaneo in Europa*, vol. 2, Cappelli, Bologna-Rocca San Casciano-Trieste, pp. 245-295.

Il primo volume è stato stampato nel 1920. Un'edizione ampliata in 3 voll. apparve nel 1928. Cfr. 1928/1.

1923

1 C. Linati, *Una serata con Craig. W.B. Yeats. L'eterno pessimista*, «Il convegno», IV, 4-5-6, pp. 268-271.

Tre brevi note. La seconda propone il ricordo di un incontro con Yeats a Londra nel 1902, alle pp. 269-270.

2 G. Ferrando, *Il Premio Nobel ad un poeta irlandese*, «Il marzocco», 2 dicembre, pp. 1-2.

Notizia del Nobel a Yeats, «anima» del grande movimento spirituale e letterario irlandese.

1924

1 W. Starkie, *William Butler Yeats: Premio Nobel 1924* [sic], «Nuova antologia», 6, 59, 312, 1249, 1 aprile, pp. 238-245. Traduttore non indicato. Con ritratto.

Non risulta che l'articolo sia stato pubblicato in lingua originale. Starkie ripercorre le tappe salienti della carriera letteraria di Yeats, con particolare enfasi sulla produzione drammatica.

1925

1 F. Olivero, *La leggenda di Ulisse nel Tennyson e in alcuni poeti irlandesi*, in Id., *Studi su poeti e prosatori inglesi*, Bocca, Torino, pp. 213-232.

Il tema del viaggio simbolico in *The Wanderings of Oisin* e *The Shadowy Waters* alle pp. 222-232. Poco più di una parafrasi dei due componimenti yeatsiani.

1926

1 G. Tomasi di Palma (Giuseppe Tomasi di Lampedusa), *W.B. Yeats e il Risorgimento irlandese*, «Le opere e i giorni», 5, 11, 1 novembre, pp. 36-46.

Sostiene che in Yeats l'influenza simbolista non è forte e che il poeta è legato per temi e influenze alla tradizione irlandese e a quella elisabettiana. Ristampato in 1987/1, 1989/1 e 2, 1995/1. Cfr. anche 1991/1.

2 M. Vinciguerra, *Il teatro irlandese*, in Id., *Romantici e decadenti inglesi*, Campitelli, Foligno, pp. 179-198.

Giudica negativamente la produzione teatrale di Yeats, troppo distante dal realismo popolare ed eccessivamente legata a un simbolismo di maniera.

1928

1 G. Ruberti, *Storia del teatro contemporaneo*, 3 voll., Cappelli, Bologna.

Su Yeats le pp. 895-896 del vol. 3. II edizione ampliata e riveduta. La I risale al 1920, in due volumi. Negativo il giudizio su Yeats drammaturgo, la cui opera ha carattere troppo locale per poter avere influenza sul teatro europeo.

1929

1 C. Linati, *Belli spiriti*, «La stampa», 12 novembre, p. 3.

Su Franco Leoni, musicista milanese, autore della partitura di *La terra del sogno* (v. T:1919/2).

2 C. Linati, *Memorie a zig-zag*, in Id. (a cura di), *Memorie a zig-zag*, Fratelli Buratti, Torino, pp. 21-25.

Ricordi autobiografici. Interesse per l'Irlanda e la sua letteratura. Cenni a un incontro con Yeats. Cfr. 1980/2.

1930

1 C. Linati, *Voci della nuova Irlanda*, «La stampa», 10 febbraio, p. 3.

Poi in 1932/3 e 1943/4. Cenni a Yeats e alla 'rinascita celtica'.

2 F. Ciarlantini, *L'anima d'Irlanda*, «Augustea», 6, 6, 31 agosto, pp. 487-489

Breve nota introduttiva a Yeats.

1932

1 M. M. Rossi, *Viaggio in Irlanda*, Doxa, Milano.

Su Yeats alle pp. 140-144. Cfr. 1933/1. Si legga 1.2.3 in questo studio.

2 F. Olivero, *Il "Celtic Twilight"*, in Id. (a cura di), *Correnti mistiche nella letteratura inglese*, Bocca, Torino, pp. 189-202.

Cenni al misticismo di Yeats e alla sua influenza su altri poeti irlandesi.

3 C. Linati, *Voci della nuova Irlanda*, in Id. (a cura di), *Scrittori anglo-americani d'oggi*, Corticelli, Milano, pp. 41-48.

Riproduce 1930/1. II edizione 1943/4.

4 C. Pellizzi, *Lady Gregory*, «Scenario», 1, 6, pp. 9-12.

Menziona Yeats. Confluito poi in 1934/2.

5 A. Pellegrino, *Della tragedia irlandese e di Sean O'Casey*, «Il Convegno», XVII, 9-10, pp. 329-342.

Cenni a Yeats e all'Abbey Theatre alle pp. 329-334.

1933

1 M. M. Rossi, *Pilgrimage in the West*, trans. by J. M. Hone, Cuala Press, Dublin.

Versione inglese di 1932/1. Edizione ridotta.

2 F. Gargaro, *Da William Butler Yeats*, «Rassegna italiana di politica letteraria e artistica», XVI, III, CLXXVI, gennaio, pp. 1-2.

Cfr. T:1933/1.

1934

1 S. Rosati, *Nota su Yeats*, «Nuova antologia», 7, 69, 295, 1 maggio, pp. 142-145.

Recensione a *The Winding Stair* and *Other Poems* (1933), preceduta da una presentazione dell'autore. Cenno anche a *Letters to the New Island* (1934).

2 C. Pellizzi, *Il teatro inglese*, Treves, Milano.

Su Yeats pp. 234-242. Giudizio negativo sulla produzione drammatica yeatsiana, poco adatta alla scena. Cfr. anche 1932/4 e 1935/2.

1935

1 F. Gargaro, Introduzione a *La rosa nel vento. Poesie dall'inglese (Da William Blake a James Stephens)*, Casa Editrice "Il Solco", Città di Castello, pp. vii-xxi.

Su Yeats alle pp. xvi-xix.

2 C. Pellizzi, *English Drama: The Last Great Phase*, trans. by R. Williams, Macmillan, London, 1935, pp. 176-83.

Versione inglese di 1934/2. Cfr. anche 1932/4.

1936

1 M. Praz, *Due antologie di versi*, «La stampa», 8 dicembre, p. 3.

Recensione a *The Oxford Book of Modern Verse* a cura di Yeats (Oxford U.P., Oxford 1936). Cfr. 1951/1.

1937

1 S. Riva, *La tradizione celtica e la moderna letteratura irlandese. I. John Millington Synge*, Religio, Roma.

Su Yeats i capitoli *La triade crepuscolare: John M. Synge, W.B. Yeats, George W. Russell*, pp. 148-156, e *W.B. Yeats*, pp. 162-168.

2 E[nnio] F[rancia], *Letteratura irlandese contemporanea*, «L'osservatore romano», 20 ottobre, p. 3.

3 M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Firenze.

Una breve nota su Yeats a p. 216. Ristampata numerose volte con aggiornamenti solo bibliografici. Un'edizione riveduta e ampliata è stata pubblicata nel 1960. Cfr. 1960/8. Include parte di 1936/1.

1938

1 L. Traverso, *William Butler Yeats*, «Frontespizio», XVI, 10, p. 646.

2 G. Freyer, *Note sulla poesia religiosa in Inghilterra*, «Frontespizio», XVI, 6, giugno, pp. 396-397.

Note su Margaret Ruddock e la prefazione di Yeats a *The Lemon Tree* (1937). Traduttore non indicato. Cfr. UP2, pp. 501-505.

3 P. Rebora, *Echi di Urbino nella cultura inglese*, «Studi urbinati di Storia Filosofia e Letteratura», 12, pp. 3-25.

Su Yeats e Castiglione. Ristampato in 1952/3.

1939

1 R. Prati, *William Butler Yeats*, «Circoli», VIII, 4, 2, febbraio, pp. 207-208.

Breve articolo che ricorda il poeta morto il 28 gennaio di quell'anno.

2 G. Altichieri, *Notizia di Yeats*, «La corrente di vita giovanile», 28 febbraio, p. 10.

Commemorazione di Yeats. Contiene anche T:1939/1.

3 L. Berti, *Epigrafe per Yeats*, «La nazione», 11 aprile, p. 5.

Breve commemorazione. Cfr. 1939/4 e 1940/1.

4 L. Berti, *Memoria per Yeats*, «Letteratura», III, 12, ottobre, pp. 142-148.

Articolo commemorativo della morte del poeta. Cfr. 1939/3 e 1940/1.

5 G. Altichieri, *Parnaso inglese*, «La corrente di vita giovanile», 30 novembre, p. 21.

Recensione a W.B. Yeats, *Poesie*, trad. di L. Traverso, «All'insegna del pesce d'oro», Milano 1939. Cfr. T:1939/2.

6 M. Praz, *W.B. Yeats*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, vol. XXXV*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1929-1939, p. 833.

1940

1 L. Berti, *Memoria per Yeats*, in Id., *Boccaporto*, Parenti, Firenze, pp. 87-95.

Include 1939/3 e 1939/4. Cfr. 1944/1.

2 AA.VV, *Irlanda*, Edizioni Roma, Roma.

Contiene: S. Riva, *Profilo della letteratura irlandese* (pp. 33-53) e R. Simoni, *Carattere del teatro irlandese* (pp. 55-69), che menzionano Yeats.

3 C. Linati, *William Butler Yeats: 1885-1939*, «Beltempo. Almanacco delle lettere e delle arti», Edizioni della cometa, Roma, pp. 263-264.

Commemorazione di Yeats.

4 G. Altichieri, *Poesie di Yeats,* trad. di L. Traverso, «Letteratura», gennaio, pp. 154-155.

Rec. a W. B. Yeats, *Poesie*, trad. di L. Traverso, «All'insegna del pesce d'oro», Milano 1939. Cfr. T:1939/2.

5 P. Rebora, *Letteratura inglese*, Le lingue estere, Milano.

Su Yeats alle pp. 147-149. Ristampato nel 1945; cfr. 1945/2.

1941

1 C. Linati, *Nota su Joyce*, «Primato», II, 3, 1 febbraio, pp. 7-8.

Su Yeats e Joyce.

2 C. Linati, *Amici oltremontani (Dalle* Memorie di un traduttore*)*, In Id., *Decadenza del vizio e altri pretesti*, Bompiani, Milano, pp. 23-42.

Su Synge, Joyce, Yeats e la letteratura d'Irlanda. Comprende materiale già apparso parzialmente in 1929/2, 1930/1. Ristampato nel 1942.

1942

1 C. Linati, *Terra di sogno*, «Settegiorni», VII, 26, 24 ottobre, p. 9.

Su Dunsany, Yeats e Joyce.

2 C. Linati, *Amici oltremontani (Dalle* Memorie di un traduttore*)*, in Id., *Decadenza del vizio e altri pretesti*, Bompiani, Milano.

Ristampa di 1941/1.

1943

1 C. Linati, *Dramma irlandese*, «Scenario», XII, 1, pp. 6-8.

Sul movimento drammatico irlandese.

2 C. Linati, *Drammi e autori d'Irlanda*, «Il regno», II, 1, gennaio-marzo, pp. 103-104.

Sulla 'religiosità' di Synge, Yeats e Lady Gregory.

3 C. Linati, *Scrittori d'Irlanda*, «Il dramma», XIX, 408-409, 15 agosto-1 settembre, pp. 50-52.

Su Dunsany, Yeats, Synge, Lady Gregory, O'Casey e Joyce.

4 II edizione di 1932/3. Su Yeats alle pp. 39-42.

1944

1 L. Berti, *Memoria per Yeats*, in Id. (a cura di), *Boccaporto secondo*, Parenti, Firenze, pp. 87-95.

Ristampa con aggiunte e revisioni di 1940/1.

2 C. Linati, *Introduzione a* W.B. Yeats, *Lady Cathleen. L'oriolo a polvere*, trad. di C. Linati, Rosa e Ballo, Milano, pp. 1-2.

Cfr. T:1944/1.

1945

1 C. Linati, *Introduzione a* W.B. Yeats, *Tre atti unici*, trad. di C. Linati, Rosa e Ballo, Milano, p. 1.

Cfr. T:1945/1.

2 Ristampa di 1940/5.

1946

1 R., *William Butler Yeats*, «Il dramma», 22, 10, 1 aprile, pp. 46-47.

2 *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i temi e di tutte le letterature*, Bompiani, Milano.

Ristampato in edizioni rivedute e ampliate nel 1983 e nel 2005. Per dettagli sulle voci yeatsiane v. 1983/8 e 2005/5.

1947

1 M. M. Rossi, *Yeats and Philosophy*, «Cronos», 1, 3, pp. 19-24.

L'idea e l'uso della filosofia nelle poesie e nei drammi di Yeats.

2 A. Zanco, *Storia della letteratura inglese. Dalla Restaurazione ai giorni nostri*, vol. 2, Chiantore, Torino, pp. 754-757.

Breve ma completa presentazione dell'opera di Yeats. Cfr. 1958/5, ristampa riveduta e aggiornata. V. anche 1964/3.

1949

1 G. Manganelli, *I simboli assediavano Yeats: la poesia di Yeats accompagna la lirica inglese da Swinburne ad Eliot*, «La Fiera Letteraria», 4, 10, 6 marzo, p. 3.

Ristampato in 2002/6.

2 W. H. Auden, *Yeats, un esempio*, trad. di M. Bini, «La rassegna d'Italia», IV, 5, maggio, pp. 469-475.

Saggio pubblicato su «The Kenyon Review», X, 2, 1948, pp. 187-195.

3 M. Guidacci, *Nota a* W.B. Yeats, *Poesie*, trad. di L. Traverso, Cederna, Milano 1949, pp. 203-206.

Nota biobibliografica su Yeats. Ristampata in 1973/4.

4 Tignola, *La cetra. Yeats e Góngora*, «Gazzettino sera», 31 agosto, p. 3.

Recensione a W. B. Yeats, *Poesie*, trad. di L. Traverso, Cederna, Milano 1949. Cfr. T:1949/1.

5 G. Vigorelli, *Poesie di Yeats*, «Il popolo», 5 novembre, p. 3.

Rec. a W. B. Yeats, *Poesie*, trad. di L. Traverso, Cederna, Milano 1949. V. T:1949/1.

1950

1 M. M. Rossi, *Yeats nella sua torre incantata*, «La nazione», 18 marzo, p. 3.

Rec. a A. Norman Jeffares, *W.B. Yeats: Man and Poet*, Barnes and Noble, New York 1949.

2 M. Praz, *Rivalutazione dei romantici*, «Il tempo», 31 ottobre, p. 3.

Cenno a Yeats. Cfr. 1950/3

3 M. Praz, *Rivalutazione dei Romantici*, in Id., *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. I, Storia e letteratura, Roma, pp. 123-128.

Ristampa di 1950/2. Incluso poi in 1960/8.

4 A. Lombardo, *La poesia di William Butler Yeats*, in Id., *La poesia inglese dall'estetismo al simbolismo*, Storia e letteratura, Roma, pp. 249-288.

5 P. Rebora, *La rinascita irlandese*, in Id., *Letteratura inglese del Novecento*, Valmartina-Le lingue estere, Firenze, pp. 61-72.

Su Yeats alle pp. 64-67.

6 E. Sitwell, *Yeats e la soluzione di Pound,* «La fiera letteraria», 19 novembre, p. 3.

Propone un commento di Yeats ai *Cantos* di Pound.

1951

1 M. Praz, *Due antologie di versi,* in Id., *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. II, Storia e letteratura, Roma, pp. 23-31.

Ristampa di 1936/1.

1952

1 Anonimo, *Parole sui vetri della finestra*, «Radiocorriere», a. 29, n. 14, 30-marzo-5 aprile 1952, p. 14.

Breve nota biografica con sinossi del *play*, trasmesso sul Terzo Programma RAI mercoledì 2 aprile 1952. A p. 24: «ore 21: *Parole sui vetri della finestra*, un atto di William Butler Yeats, presentazione di Giorgio Bassani, compagnia d Firenze della Radio Italiana, regia di Umberto Benedetto». Il traduttore non è indicato.

2 E. O'Brien, *Teatro d'Irlanda: L'Abbey sotto la cenere*, «Il dramma», 28, 160, 1 luglio, pp. 40-41.

Sull'incendio dell'Abbey Theatre. Cenni a Yeats.

3 P. Rebora, *Urbino e l'Inghilterra,* in Id., *Momenti di cultura italiana e inglese. Saggi e ricerche*, Società Editrice Siciliana, Mazara, pp. 73-98.

Su Yeats e Castiglione. Ristampa di 1938/3.

1953

1 G. Melchiori, *Eliot and the Theatre*, «English Miscellany», 4, pp. 187-233.

Saggio poi confluito in 1956/2. Cenni alle differenze tra il teatro in versi di Eliot e quello di Yeats.

1954

1 A. Guidi, *Yeats*, in *Enciclopedia cattolica*, vol. 12, Enciclopedia cattolica, Città del Vaticano 1949-1954, pp. 1732-1733

2 M. M. Rossi, *Un impossibile ritorno (Yeats e Lady Gregory a Coole)*, «Il corriere d'informazione», 18 gennaio, p. 3.

Articolo ripubblicato in 1974/6 (v.).

3 N. D'Agostino, *La poesia di William Butler Yeats: il "periodo del sole" (1900-1919)*, «English Miscellany», 5, pp. 140-152.

4 S. Gamberini, *Il teatro di William Butler Yeats: l'Abbey Theatre, Ezra Pound e i nō, le ultime opere*, «Rivista di studi teatrali», 1, 11-12, luglio-settembre, pp. 47-89.

1955

1 N. D'Agostino, *La fin-de-siècle inglese e il giovane Ezra Pound*, «English Miscellany», 6, pp. 135-162.

Note sul rapporto Yeats-Pound.

2 R. Sanesi, *Esistenza e relazione nella poesia inglese contemporanea*, «Aut aut», 27 maggio, pp. 205-213.

Su Yeats pp. 208-209.

3 R. Sanesi, *Scheda al teatro di W.B. Yeats*, «Aut aut», 26 marzo, pp. 130-139..

Cfr. la versione riveduta: 1960/4.

4 Giorgio Manganelli, *Yeats autobiografo*, «Il mulino», 4, 10, ottobre, pp. 956-958.

Recensione ad A. Ristampata in 2002/6.

5 G. Melchiori, *Yeats, simbolismo e magia*, «Lo spettatore italiano», 8, 11, novembre, pp. 453-465.

Incluso in 1960/2.

1956

1 G. Melchiori, *Leda and the Swan: The Genesis of Yeats's Poem*, «English Miscellany», 7, pp. 147-239.

Incluso in 1960/2.

2 G. Melchiori, *The Tightrope Walkers. Studies on Mannerism in Modern English Literature*, Routledge and Kegan Paul, London.

Numerosi riferimenti a Yeats. V. indice. Cfr. 1963/3.

3 L. Traverso, *La personalità di Yeats attraverso l'epistolario*, «Giornale del Mattino», 14 aprile, p. 3.

Recensione a LW. Poi inclusa in 1964/2.

4 C. Gorlier, *Maschera e confessione: Da Yeats a Spender*, «Paragone. Letteratura», 7, 76, aprile, pp. 10-24.

Studia comparativamente le autobiografie di Yeats e Spender.

1957

1 G. Cambon, *Yeats e la lotta con Proteo*, «Aut aut», 7, 37, gennaio, pp. 1-34.

Analisi del tema della metamorfosi, della lotta con la forma, dell'eroe nella poesia yeatsiana. Ristampato in 1963/1 e in 1992/2.

2 C. Izzo, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Poesia inglese contemporanea. Da Thomas Hardy agli Apocalittici*, Guanda, Parma, pp. vii-liv.

Su Yeats alle pp. xx-xxii. Cfr. 1967/5.

1958

1 G. Melchiori, *Yeats's Beast and the Unicorn*, «Durham University Journal», o.s. 51, n.s. 20, 1, pp. 10-23.

Incluso in 1960/2.

2 G. Melchiori, *Appunti di letteratura inglese. William Butler Yeats (1865-1939)*, Litografia Viretto, Torino.

Dispensa per i corsi di Letteratura inglese anno accademico 1957-58. Contiene versioni letterali e «di servizio» delle maggiori poesie di Yeats, incluse, poi, in forma assai diversa in T:1965/1.

3 F. Ferrara, *Aspetti e significati della Family Reunion di T.S. Eliot*, «Studi americani», 4, p. 252.

Paragona *Purgatory* a *The Family Reunion*.

4 A. Morelli, *Poesia e critica poetica d'oltre Manica*, CEDAM, Padova.

Cita Yeats alle pp. 89 e 110.

5 A. Zanco, *Storia della letteratura inglese. Dalla Restaurazione ai giorni nostri*, vol. 2, Loescher, Torino, pp. 755-56.

Edizione riveduta e aggiornata nella bibliografia di 1947/2. Cfr. la ristampa 1964/3.

1959

1 P. Rebora, *Breve storia della letteratura inglese*, Valmartina, Firenze, pp. 107-108.

2 G. Lunari, *Dublino, due grandi tabù locali: religione e nazionalismo*, «Il dramma», 36, 273, giugno, pp. 69-71.

3 M. Luzi, breve nota introduttiva a *Le facce nuove*, trad. di L. Traverso, in M. Luzi, *L'idea simbolista*, Garzanti, Milano, p. 186.

4 A. Rizzardi, *La maschera e la poesia di Ezra Pound*, in Id. (a cura di), *La condizione americana. Studi su poeti nord-americani*, Cappelli, Bologna, p. 85-130.

Cenni al rapporto Yeats-Pound.

5 R. Poggioli, *Qualis Artifex Pereo! or Barbarism and Decadence*, «Harvard Library Bullettin», 13, 1, Winter, pp. 135-159.

Breve analisi delle due 'Byzantium poems'.

1960

1 G. Melchiori, *La cupola di Bisanzio*, «Paragone. Letteratura», 11, 128, agosto, pp. 41-70.

Incluso in 1960/2. Traduzione di *Sailing to Byzantium* e *Byzantium*; Cfr. T:1960/5 e 1960/8.

2 G. Melchiori, *The Whole Mystery of Art: Pattern into Poetry in the Work of W.B. Yeats*, Routledge and Kegan Paul, London.

Include saggi pubblicati precedentemente: 1955/1, 1956/1, 1958/1, 1960/1. Anlizza le fonti del simbolismo yeatsiano, in particolare la suggestione delle arti visive. Un elenco delle recensioni al volume è in Jochum, p. 136, cui va aggiunta quella anonima pubblicata su «Italy Speaks», 7, 7-10, July-October 1965, p. 17. Ristampa anastatica 1978/3.

3 E. Croce, *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Poeti del Novecento italiani e stranieri*, Einaudi, Torino, pp. i-xxx.

Su Yeats alle pp. xii-xv. Alle pp. 827-828 nota biobibliografica di G. Melchiori. Cfr. T:1960/5.

4 R. Sanesi, *Oltre il Calvario*, introd. a W. B. Yeats, *Calvario*, a cura di R. Sanesi, Editrice Magenta, Varese, pp. 9-22.

Versione riveduta di 1955/3. Confluita poi in 1963/5 e 1988/6. Cfr. T:1960/2.

5 G. Lunari, *Il movimento drammatico irlandese* (1899-1922), Cappelli, Bologna.

Su Yeats in particolare i capitoli *William B. Yeats e l'idea di un teatro*, pp. 41-62 e *Il Teatro Letterario Irlandese e la prima fase sperimentale (1899-1901)*, pp. 63-79.

6 E. Pound, *Un inedito poundiano: A un poeta che voleva indurmi a dir bene di certi cattivi poeti, emuli suoi e miei*, in A. Delfini, E. Flaiano e G. Fratini (a cura di), «Almanacco del pesce d'oro», 1, p. 16.

Breve nota alla traduzione. Cfr. T:1960/4. Ristampata, senza la traduzione, nel vol. 9 (p. 276) di E. Pound, *Ezra Pound's Poetry and Prose. Contributions to Periodicals. in ten volumes*, prefaced and arranged by L. Baechler, A. Walton Litz, J. Longebach, Garland, New York 1991, 11 vols.

7 E. Schulte, *W. B. Yeats*, in Ead. (a cura di), *Profilo della metrica inglese*, Istituto Uversitario Orientale, Napoli, pp. 180-182.

Poche note sulla «ricchezza delle forme metriche, delle rime e degli effetti ritmici» di drammi, poemi drammatici e narrativi, e poesie di Yeats.

8 M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Sansoni, Firenze, pp. 608-610.

Il volume fu pubblicato per la prima volta nel 1937 (cfr. 1937/3), con solo un breve accenno a Yeats; fu ristampato nel 1942, 1951 e 1958 con aggiornamenti bibliografici. L'edizione del 1960 è invece ampliata, riveduta e aggiornata, e da allora è stata ristampata numerose volte. Include 1936/1 e 1950/3.

1961

1 G. Antonini, *Grandezza di Yeats*, «La nazione», 17 gennaio, p. 3.

Sulle traduzioni di Traverso. V. T:1949/1.

2 R. Sanesi, *Introduzione* a W. B. Yeats, *Poesie*, Lerici, Milano, pp. 9-80.

Introduzione riproposta senza varianti in 1974/8 (v.) e ristampe. Cfr. T:1961/1.

3 G. Lunari, *Panorama del teatro irlandese* e Presentazione a *La clessidra* e a *La sola gelosia di Emer*, in G. Lunari (a cura di), *Teatro irlandese*, Nuova Accademia, Milano, pp. 7-36 e pp. 37-43.

Cenni a Yeats anche nelle presentazioni ai *plays* di Synge, Lady Gregory, L. Robinson e S. O'Casey. Cfr. T:1961/2.

4 R. Sanesi, *Lapis Lazuli*, «L'osservatore politico letterario», VII, 10, ottobre, pp. 81-91.

Ristampato: v. 1961/6.

5 G. Prampolini, *La rinascita celtica*, in Id., *Storia universale della letteratura*, UTET, Torino, Vol. 6, pp. 743-755.

Su Yeats alle pp. 743-746.

6 R. Sanesi, *Lapis Lazuli*, «Poesia e critica», 1, 2, dicembre, p. 5-18.

Ristampa di 1961/3.

7 M. Guidacci, *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Racconti popolari irlandesi*, Cappelli, Bologna, pp. 5-16.

Cenni a Yeats trascrittore e raccoglitore di folklore. Ristampa C:1971/3.

1962

1 Anonimo, *Celtic Revival e Yeats*, in *Dizionario universale della letteratura contemporanea*, 5 voll. Voll. 1 e 4, Mondadori, Milano 1959-1963, pp. 750-751 e pp. 1205-1209.

2 R. Sanesi, *William Butler Yeats uomo pubblico*, «Aut aut», 12, 67, gennaio, pp. 69-71.

Recensione a SS.

3 G. Raboni, *Omaggio a Yeats: Variazioni su "esperienza e astrazione"*, «Aut aut», 12, 68, marzo, pp. 172-176.

Non solo su Yeats, ma su esperienza e astrazione nella poesia inglese del XX secolo.

3A C. Cederna, *Il barone incantato*, «L'Espresso», 29 aprile 1962, pp. 17-19.

Menziona la corrispondenza Piccolo-Yeats,

4 G. Melchiori, *Leda and the Swan*, lettera pubblicata in «Times Literary Supplement», LXI, August 3, p. 557.

Melchiori sostiene la tesi di Charles Madge il quale, in una lettera sul «TLS» del 20 luglio 1962 (p. 532), afferma che una delle fonti di *Leda and the Swan* potrebbe essere un bassorilievo custodito nel British Museum piuttosto che Michelangelo.

5 S. Perosa, recensione a W.B. Yeats, *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Lerici, Milano, «Il verri», 7, 3, agosto, pp. 90-93.

Cfr. T:1961/1.

6 R. Sanesi, *Cuchulain nella terra desolata*, «L'osservatore politico-letterario», 8, 9, settembre, pp. 93-102.

Confluito poi in 1988/6.

7 G. Calendoli, *La polemica teatrale di W. Buttler* [sic] *Yeats. I limiti del realismo nell'arte dell'attore*, «La fiera letteraria», 11 novembre, p. 5.

Su Yeats e i Nō.

8 R. Sanesi, *William Butler Yeats uomo pubblico*, «Poesia e critica», 1, 3, dicembre, pp. 172-75.

Ristampa di 1962/5.

1963

1 G. Cambon, *Yeats e la lotta con Proteo*, in Id., *La lotta con Proteo*, Bompiani, Milano, pp. 69-111.

Cfr. 1957/1 e la ristampa 1992/2.

2 M. L. Astaldi, *Un grande poeta del Novecento: W.B. Yeats*, in Ead., *Il poeta e la regina e altre letture inglesi*, Sansoni, Firenze, pp. 107-110.

2A C. Izzo, *Storia della letteratura inglese*, Nuova Accademia, Milano, 1961-1963, pp. 658-662.

Cfr. la seconda edizione: 1968/2.

3 G. Melchiori, *I funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese contemporanea*, con una nuova appendice, trad. di R. Bianchi, Einaudi, Torino.

Numerosi i riferimenti a Yeats. Vedi indice dei nomi. Cfr. 1956/2.

4 G. Melchiori, *The Moment of Moments*, in J. Unterecker (ed.), *Yeats. A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, pp. 33-36.

Ristampa di parte del capitolo VII di 1960/2.

5 R. Sanesi, *Introduzione* a W. B. Yeats, *Drammi celtici*, Guanda, Parma, pp. xi-xxxiii.

Ristampata in 1988/6.

1964

1 P. Valmarana, *Joyce e Yeats: due volti dell'Irlanda*, «Il popolo», 11 ottobre, p. 5.

2 L. Traverso, *Yeats e L'epistolario di Yeats,* in Id., *Sul Torquato Tasso di Goethe e altre note di letteratura tedesca*, Argalia, Urbino, pp. 334-338, pp. 339-345.

Il primo articolo recensisce A.N. Jeffares, *Yeats: Man and Poet*, Routledge & Kegan Paul, London 1949; ignota la sede di pubblicazione originaria. Il secondo è una versione ampliata di 1956/3.

3 A. Zanco, *Storia della letteratura inglese. Dalla Restaurazione ai giorni nostri,* vol. 2, Loescher, Torino, pp. 755-756.

Cfr. 1947/2 e 1958/5.

1965

1 C. Salvadori, *Yeats and Castiglione. Poet and Courtier,* Figgis, Dublin.

Sull'influenza di Castiglione su Yeats. Cfr. 1970/1. Un elenco di recensioni è in Jochum, p. 142, cui va aggiunta quella anonima apparsa su «Italy Speaks», 7, 11-12, November-December 1965, p. 18.

2 G. Melchiori, *Prefazione* e *Nota biobibliografica* a W. B. Yeats, *Quaranta poesie*, trad. di G. Melchiori, Einaudi, Torino, pp. v-xi.

Ristampato più volte. V. T:1965/1.

3 R. Bianchi, *La poetica dell'imagismo*, Mursia, Milano.

Su Yeats alle pp. 15-17 e *passim*.

4 M. Praz, *Poeti maghi*, «Il tempo», 16 aprile, p. 3.

Su Blake e Yeats. Cfr. 1966/5.

5 M. D'Amico, *Scrittori irlandesi*, «Il mondo», 17, 25, 22 giugno, pp. 9- 10.

6 G. Melchiori, *Fascino dell'irlandese Yeats (Il centenario della nascita del premio Nobel 1923)*, «La stampa», 7 luglio, p. 11.

Recensione a A. N. Jeffares, K. G. W. Cross (eds.), *In Excited Reverie: A Centenary Tribute to W.B. Yeats*, Macmillan, London 1965.

7 E. Zolla, *Traduzione di Yeats*, «Corriere della sera», 4 agosto, p. 3.

Recensione a W. B. Yeats, *Quaranta poesie*, a cura di G. Melchiori, Einaudi, Torino 1965 (V. T:1965/1).

8 G. Manganelli, *Un simposio per Yeats: il mago astuto*, «Il mondo», 17 agosto, p. 9.

Recensione a A.N. Jeffares, K.G. W. Cross (eds.), *In Excited Reverie: A Centenary Tribute to W.B. Yeats*, Macmillan, London 1965. Ristampata in G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano 1967, pp. 72-75 (1967/9).

9 A. Serpieri, *Poesia angloamericana*, «Il ponte», 21, 10, pp. 1316-1324.

Alle pp. 1322-1323 recensione a W. B. Yeats, *Quaranta poesie*, trad. di G. Melchiori, Einaudi, Torino. Cfr. T:1965/1.

10 S. Baldi, *Poesie di Yeats,* «L'approdo letterario», 11, 32, ottobre-dicembre, pp. 108-109.

Recensione a *Quaranta poesie*, trad. di G. Melchiori, Einaudi, Torino. Cfr. T:1965/1.

11 G. Singh, *Il centenario di W.B. Yeats: il poeta contro il tempo*, «Il mondo», 28 dicembre, p. 9.

1966

1 G. Melchiori, rec. a T. R. Henn, *The Lonely Tower. Studies in the Poetry of W.B. Yeats*, rev. ed., Methuen, London 1965, «Notes and Queries», o. s. 211, n.s. 13, 3, March, pp. 114-117.

2 G. Melchiori, rec. a B. Rajan, *W.B. Yeats. A Critical Introduction*, Hutchinson, London 1965, «Notes and Queries», o. s. 211, n.s. 13, 3, March, pp. 114-117.

2A G. Melchiori, rec. a S. Oshima, *W.B. Yeats and Japan*, Hokuseido Press, Tokyo 1965, «Notes and Queries», o. s. 211, n.s. 13, 3, March, pp. 114-117.

3 G. Melchiori, rec. a M. Hanley, *Thoor Ballylee. Home of William Butler Yeats,* ed. by L. Miller, foreword by T. Rice Henn, Dolmen Press, Dublin 1965, «Notes and Queries», o. s. 211, n.s. 13, 11, November, pp. 430-431.

4 G. Melchiori, rec. a C. Backer Bradford, *Yeats at Work*, Southern Illinois U.P., Carbondale 1965, «Notes and Queries», o. s. 211, n.s. 13, 11, November, pp. 430-431.

4A G. Melchiori, rec. a L. E. Nathan, *The Tragic Drama of William Butler Yeats. Figure in a Dance*, Columbia U.P., New York 1965, «Notes and Queries», o. s. 211, n.s. 13, 11, November, pp. 430-431.

5 M. Praz, *Poeti Maghi*, in Id., *Cronache letterarie anglosassoni,* vol. III, Storia e letteratura, Roma, pp. 328-333.

Ristampa di 1965/4.

6 M. Praz, *L'usignolo d'oro*, in Id., *Cronache letterarie anglosassoni*, vol. IV, Storia e letteratura, Roma, 70-76.

Su *A Vision*.

7 R. Sanesi, *William Butler Yeats, Introduzione* a W. B. Yeats, *Racconti. Drammi. Liriche*, trad. di G. Sardelli, Fabbri, Milano, pp. ix-xxviii.

Cfr. T:1966/2.

8 R. Sanesi, *La vita e l'opera di William Butler Yeats*, in *W. B. Yeats, Premio Nobel per la Letteratura 1923*, Fabbri, Milano, pp. 25-65.

Cfr. T:1966/3.

9 *Enciclopedia dello spettacolo*, Casa editrice Le maschere, Roma 1954-1966. 10 voll.

S. Rosenfeld, *Dublino*, pp. 1041-1047 (vol. 4); M. Morley, *Irlanda*, pp. 606-612 (vol. 6); W. A. Armstrong, *Yeats*, pp. 2045-2048 (vol. 9).

1967

1 F. Binni, *Yeats e i critici*, «Letteratura», 31, n.s. 15, 88-90, luglio-dicembre, pp. 305-308.

Su alcuni testi critici pubblicati tra il 1946 e il 1965.

2 G. Manganelli, *Un simposio per Yeats: il mago astuto*, in Id., *La letteratura come menzogna*, Feltrinelli, Milano, pp. 72-75.

Cfr. 1965/8 e 2002/6.

3 V. Brancati, *William Butler Yeats, dal sogno alla realtà. Dopo aver guardato al mondo fittizio delle leggende e tradizioni irlandesi divenne il cantore della disillusione*, «Persona», 8, 3, p. 12.

Breve introduzione al poeta e alla sua opera. Cfr. T:1967/3

4 A. Babolin, *Yeats*, in *Enciclopedia filosofica*, vol. 6, Sansoni, Firenze, pp. 1180-1181.

5 C. Izzo, *Introduzione* a C. Izzo (a cura di), *Poesia inglese del '900*, Guanda, Parma, pp. ix-lvi.

Su Yeats pp. xxi-xxiv. Cfr. 1957/2 e T:1967/1.

6 G. Baldini, *W. B. Yeats*, in Id. (a cura di), *Malory, Sackville, Yeats. Testi, traduzioni e commenti*, anno accademico 1966-67, Università degli Studi di Roma, Facoltà di Magistero, De Santis, Roma, pp. 173-208.

7 G. Lunari, *Storia di un teatro poetico*, in Id. (a cura di), *Teatro irlandese moderno*, Casini, Roma, pp. 5-11.

Cfr. T:1967/2.

8 E. Ferrieri, *Il teatro irlandese*, «Corriere della sera», 11 novembre 1967, p. 3.

Su Linati irlandesista. Ristampato in 2003/1.

1968

1 G. Melchiori, *Yeats e Dante*, «English Miscellany», 19, pp. 153-179.

2 C. Izzo, *Storia della letteratura inglese,* Sansoni/Accademia, Milano, pp. 1216-1221.

II edizione, in un unico volume, di 1963/2A.

1969

1 T. Starace, *Poeti decadenti*, presentazione di S. Rosati, Angelo Signorelli, Roma.

Antologia per la scuola superiore con 3 poesie di Yeats (solo testo inglese) ma con breve introduzione e note esplicative.

2 G. Sardelli, *Introduzione* a W. B. Yeats, *Racconti-Liriche*, a cura di G. Sardelli, Fabbri, Milano, pp. 7-10.

Cfr. T:1969/1.

3 S. Rosati, *Introduzione* a W. B. Yeats, *Le opere: poesia, teatro, prosa*, Club degli Editori, Milano, pp. ix-xxviii.

Cfr. T:1969/3.

4 S. Rosati, *Introduzione* a W. B. Yeats, *Le opere: poesia, teatro*, prosa, UTET, Torino, pp. ix-xxviii.

Edizione identica alla precedente.

5 A. Brilli, *Dioniso, Cristo e il "Fascio degli anni" in Yeats*, «Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura», n.s. B, 43, 2, pp. 269-276.

Sul mito della morte e della resurrezione in Yeats. Analizza *Two Songs from a Play.*

1970

1 C. Salvadori Lonergan, *Yeats e Castiglione: poeta e cortegiano*, in G. Tarugi (a cura di), *Il pensiero italiano del rinascimento e il tempo nostro*, Olschki, Firenze, pp. 195-209.

Confuso estratto, in un imbarazzante italiano, di 1965/3.

2 G. Melchiori, *The Dome of Many-Coloured Glass*, in R. J. Finneran (ed.), *William Butler Yeats: Byzantium Poems*, Merrill Publ. Co., Columbus, pp. 67-87.

Ristampa del capitolo VI di 1960/2.

3 M. Guidacci, *Notizia introduttiva*, in W. B. Yeats, *Poesie*, trad. di L. Traverso, Vallecchi, Firenze, pp. v-viii.

Ristampa, con aggiunte, di 1949/4.

4 Anonimo, *W. B. Yeats*, in *Grande Enciclopedia Vallardi*, Vallardi, Milano, vol. 15, pp. 955-956.

5 G. Corradini Favati, *Tradizione e letteratura in Irlanda: dal mito alla realtà*, «Rivista di letterature moderne e comparate», XXV, 4, dicembre, pp. 273-278.

Recensione a W. B. Yeats and Thomas Kinsella, *Davis, Mangan, Ferguson?*, Dolmen, Dublin 1970.

6 E. Menascé, *Prefazione* a J. M. Synge, *I tre atti unici. When the Moon Has Set, Riders to the Sea, The Shadow of the Glen*, La goliardica, Milano, pp. 1-25.

Cenni a Yeats e al suo rapporto con Synge.

1971

1 G. Altichieri, *La stagione Yeats,* «Studi urbinati di storia, filosofia e letteratura. Studi in onore di Leone Traverso», XLV, n.s. B 1-2, pp. 443-444.

Su Traverso traduttore di Yeats.

2 G. Hough, *Tra Keats e Leopardi*, trad. di D. Tippett Andalò, «Il veltro», XV, 2, aprile, pp. 187-199.

Commenta le «osservazioni» di Yeats su Keats in *Ego Dominus Tuus* alle pp. 188-190.

3 M. Guidacci, *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Racconti popolari irlandesi*, Cappelli, Bologna, pp. 5-16.

Ristampa di 1961/1.

1972

1 M. Cappuzzo, *W. B. Yeats:* The Second Coming *and* Leda and the Swan, «Teoria e critica», 1, 1, settembre-dicembre, pp. 155-170.

Lettura filosofica delle due poesie.

1973

1 A. Geraldine Stock, *Su* Una visione, trad. di P. Bertolucci, in W. B. Yeats, *Una visione*, trad. di A. Motti, Adelphi, Milano, pp. 319-344.

Saggio pubblicato in A. G. Stock, *W.B. Yeats: His Poetry and Thought*, Cambridge University Press, Cambrige 1961, pp. 146-164. Più volte ristampato: cfr. T:1973/1 per notizie.

2 G. Arcais, *W.B. Yeats e il teatro No*, «Annali delle facoltà di lettere e filosofia e magistero dell'Università di Cagliari», 36, pp. 437-453.

Sull'interesse di Yeats per il teatro Nō e la sua influenza sui *Four Plays for Dancers*, in particolare su *The Only Jealousy of Emer*.

2A G. Manganelli, *C'è un balcone con vista sul destino. I messaggi di Yeats*, «L'espresso», 29 aprile, pp. 275-276.

Recensione a *Una visione*, trad. di A. Motti (T:1973/1). Ristampato in 2002/6.

3 E. Pound, *L'ultimo Yeats*, trad. di N. D'Agostino, in E. Pound, *Saggi letterari*, a cura di T. S. Eliot, Garzanti, Milano, pp. 485-489.

Su *Responsibilities*. Apparso per la prima volta in «Poetry», IV, 2 maggio 1914, pp. 64-69. La raccolta di saggi era stata originariamente pubblicata nel 1957.

4 M. Guidacci, *Nota introduttiva* a W.B. Yeats, *Poesie*, trad. di L. Traverso, Vallecchi, Firenze, pp. v-viii.

Ristampa di 1949/3.

1974

1 G. Del Re, *Esoterismo e passione nella poesia di W.B. Yeats*, «Cristallo», 16, 1, aprile, pp. 85-102.

In gran parte confluito in 1974/7. Studia la poesia da *Michael Robartes and the Dancer* fino a *Last Poems*.

1A G. Corradini Favati, recensione a T. Parkinson, *W.B. Yeats Self-Critic and the Later Poetry*, U. of California Press, Berkeley 1971, «Rivista di letterature moderne e comparate», XXVII, 2, giugno, pp. 157-160.

2 F. Gozzi, *La poesia di James Joyce*, Adriatica, Bari.

Passim sull'influenza di Yeats; v. *Indice dei nomi*.

3 G. Melchiori, *Shakespeare's Dramatic Meditations. An Experiment in Criticism*, Clarendon Press, Oxford.

Una nota sull'uso del simbolismo della spirale in Yeats e Shakespeare alle pp. 185-187.

4 G. Melchiori, *I funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese contemporanea*, trad. di R. Bianchi, Einaudi, Torino.

II edizione accresciuta. Cfr. 1956/2 e 1963/3.

5 G. Melchiori, *The Tightrope Walkers. Studies on Mannerism in Modern English Literature*, reprint, Greenwood Press, Westport.

Ristampa anastatica di 1956/2. Cfr. 1963/3, 1974/4.

6 M. M. Rossi, *L'albero delle iniziali*, in Id., *Guida dell'Europa minore*, Poligrafici S.p.A., Reggio Emilia, pp. 153-156.

Sull'albero delle iniziali nel Parco di Coole, dimora di Lady Gregory. Articolo originariamente apparso su «Il corriere d'informazione», 18 gennaio 1954. Cfr. 1954/2.

7 G. Del Re, *L'età vittoriana e l'età contemporanea nella letteratura inglese*, Gremese, Roma.

Su Yeats pp. 109-120. Ripropone 1974/1, aggiungendovi una breve discussione del teatro yeatsiano.

8 R. Sanesi, *Introduzione* a W. B. Yeats, *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Mondadori, Milano, 11-63.

Il volume è stato ristampato senza varianti numerose volte. Cfr. T:1975/1 per dettagli.

9 G. Cosentino, *Studies in Yeats's Later Poems*, Artigrafiche La Stampa, Catania.

Analizza: *A Woman Young and Old, Words for Music Perhaps e Supernatural Songs*. Ristampato, con qualche revisione nel 1981 (v. 1981/4) e nel 1986 (v. 1986/7).

10 N. Morosi, *Poesie di William*, «Italia che scrive», 57, 9-10, p. 37.

Recensione a W. B. Yeats, *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Mondadori, Milano, 1974 (cfr. T:1974/3).

11 V[ittoria] Rad[icatiI], *Yeats*, in *Grande dizionario enciclopedico*, III edizione, UTET, Torino, voll. 20, 1966-1975. Vol. 19, pp. 769-770.

1976

1 R. Barone, *Note introduttive* a W. B. Yeats, *Calvary*, trad. di R. Barone e di un gruppo di studenti della Facoltà di Lingue dell'Università di Bari, Agheliki, Bari, 2-11.

2 R. Oliva, *Nota introduttiva* a W. B. Yeats, *Rosa Alchemica*, trad. di R. Oliva, Einaudi, Torino, v-xxvii.

Alle pp. xxix-xxx Nota bio-bibliografica. Cfr. 1998/1.

3 E. Montale, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondatori, Milano.

Si veda l'*Indice dei nomi* per i numerosi riferimenti a Yeats. Cfr. anche 1996/7.

4 G. Miglior, *Introduzione* a Id. (a cura di), *Da Hardy a Davie. Antologia della poesia inglese moderna*, Accademia, Milano, pp. 7-48.

Su Yeats pp. 19-22 e 63-65.

5 E. Zolla, *La fantastica magia dei racconti di Yeats*, «Corriere della sera», 17 ottobre, 12.

Recensione a W. B. Yeats, *Rosa alchemic*a, a cura di R. Oliva, Einaudi, Torino 1976.

1977

1 T. Cerutti, *William Butler Yeats*, in V. Amoruso e F. Binni (a cura di), *I contemporanei. Letteratura inglese*, vol. I, Lucarini, Roma, pp. 209-237.

Ampio saggio introduttivo all'opera di Yeats, con *Bibliografia*.

2 L. Schenoni, *Some Comments upon Joyce's Meeting with Yeats*, «Wake Newslitter», 14, 2 April, pp. 31-32.

3 A. L. Johnson, *Actantial Modelling of the Love Relationship in W.B. Yeats: from* He wishes for the clothes of Heaven *to* Leda and the Swan, «Linguistica e letteratura», I, 2, pp. 155-179.

L'evoluzione del modello attanziale dell'amore (dalla predominanza del principio femminile a quello maschile) nelle due poesie. Ristampato in 1994/3.

4 R. Spinalbelli, *W. B. Yeats:* The Tower, «Spicilegio moderno», 8, pp. 124-142.

Analisi semantica e stilistica della poesia.

5 F. Buffoni, *Yeats e Keats*, Edizioni Universitarie Casanova, Parma.

Contiene capitoli sul ruolo di Keats nell'estetica yeatsiana, sull'Unità dell'Essere, sull'importanza del mito, del folklore, del simbolismo, sul concetto di *Daimon* e di *Mask*, sul rapporto con Synge e sul ruolo di Keats nella fase 14 di *A Vision*.

6 F. Picchi, *Esoterismo e magia nelle poesie di W.B. Yeats*, Nardini, Firenze.

Esamina l'aspetto esoterico e quindi il simbolismo della poesia yeatsiana, simbolismo che affonda le radici nella tradizione cabalistica ed ermetica derivante dalla rinascita alchemica e magica. L'autore si sofferma soprattutto sulle poesie successive alla pubblicazione di *A Vision*, nelle quali è ritracciabile l'interesse di Yeats per la magia.

7 G. Corradini Favati, *L'alchimia del sogno e della rosa. Studio sulla poesia del giovane Yeats*, Pacini, Pisa.

Sul «celticismo yeatsiano», sui motivi pagani e cristiani, sulla *faeryland*, sul simbolismo della rosa. Prende in esame la prima produzione poetica.

8 P. De Logu, *L'Arcadia di W.B. Yeats*, «Annali della Facoltà di lingue e letterature straniere di Ca' Foscari», 16, 2, pp. 21-47.

Sul 'verse play' *The Island of the Statues* (1885).

1978

1 A. L. Johnson, *Sign, Structure and Self-Reference in W.B. Yeats's* Sailing to Byzantium, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, VII-1, pp. 213-247.

«A signic, structural and semiotic reading» della poesia. Ristampato in 1987/2 e 1994/3.

2 A. L. Johnson, *Sound and Sense in Yeats's* Leda and the Swan *and* The Second Coming, «Anglistica. Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione Germanica», XXI, 1-2, pp. 139-158.

Ristampato in 1994/3.

3 G. Melchiori, *The Whole Mystery of Art: Pattern into Poetry in the Work of W.B. Yeats*, reprint, Greenwood Press, Westport.

Ristampa anastatica di 1960/2.

4 R. Sanesi, *Esistenza e relazione nella poesia inglese contemporanea*, introduzione a Id. (a cura di), *Poeti inglesi del 900*, Bompiani, Milano, pp. v-ci.

II edizione, originariamente pubblicata nel 1960 (cfr. T:1960/3); comprende 1955/3. Ristampata, senza varianti di rilievo, anche nel 1991 (cfr. T:1991/8).

5 J. M. Ellis D'Alessandro, *W.B. Yeats (1865-1939): Early Influences at Work in the Imagery and Language of* The Rose on [sic] the Rood of Time, «Le lingue del mondo», XLIII, 3, maggio-giugno, pp. 219-227.

6 F. Binni, *Modernismo anglo-americano. Permanenza e irrealtà di un'istituzione del progresso*, Bulzoni, Roma.

Numerosi i riferimenti a Yeats. Vedi indice dei nomi.

1979

1 G. Melchiori, recensione a R. O'Driscoll, L. Reynolds (eds.), *Yeats and the Theatre*, Macmillan, London 1975, «Yearbook of English Studies», 9, p. 341.

2 R. Barone, *The Cold Heaven Rivisited*, «T.E.L.L.», British Council, Napoli, p. 4.

3 V. Ronsisvalle, *Il favoloso quotidiano. Sceneggiatura e script del film TV su Lucio Piccolo*, «Galleria», XIX, 3-4, maggio-agosto, pp. 71-95.

Intervista a L. Piccolo, che cita più volte il poeta irlandese.

4 P. G. Canu, *Ireland my Ireland!*, Gallizzi, Sassari s.d [ma 1979].

Su Yeats alle pp. 216-217.

5 R. S. Crivelli, *Gli accordi paralleli. Letteratura ed arti visive del Novecento*, Adriatica, Bari, pp. 49-50.

Cenno al rapporto Yeats-Joyce.

6 B. Basile, *Verso una dinamica letteraria. Testo e avantesto*, «Lingua e stile», XIV, 2-3, pp. 395-410.

Su Yeats e Leopardi alle pp. 399-401. Contiene riferimenti a *Sailing to Byzantium*.

1980

1 C. Linati, *Antologia degli scritti*, a cura di A. Della Torre, Boni, Bologna, pp. 145-148.

Contiene un estratto da *Memorie a zig-zag*; cfr. 1929/2.

2 G. Corradini Favati, *Miti pagani e cristiani nel giovane Yeats*, «Prassi e Teoria», VI, n.s., 4, pp. 179-205.

Essenzialmente su *The Wandering of Oisin* e *The Countess Cathleen*. Cfr. T:1980/1.

3 N. Savarese, *W. B. Yeats,* in Id., *Il teatro al di là del mare*, Studio Forma, Torino, pp. 299-300.

Nota su Yeats e il teatro Nō.

4 R. Jewett, *Artistic Tension in the Poetry of W.B. Yeats*, Del Bianco, Udine.

Sulla tensione yeatsiana alla «Unity of Being» attraverso la contrapposizione di contrari, la ripetizione di simboli e l'uso di sequenze poetiche. In particolare su *The Tower.*

5 G. Lonardi, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in Id., *Il vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna, pp. 144-163.

Su Montale e le sue traduzioni yeatsiane alle pp. 153-154.

6 R. Ellmann, *Yeats, William Butler*, in, *Dizionario della letteratura mondiale del 900*, Edizioni Paoline, Roma, 3 voll. Vol. 3, P-Z, pp. 3279-3283.

7 P. Corsi, *L'immagine di Bisanzio nella poesia di William Butler Yeats*, «Quaderni medievali», 9, giugno, pp. 142-160.

1981

1 G. Giudici, *W. B. Yeats*, in *Enciclopedia Europea*, vol. XI, Garzanti, Milano 1977-1981, pp. 1107-1108.

2 G. Melchiori, *Yeats*, in *Dizionario Enciclopedico UNEDI*, UNEDI, Roma, p. 496.

3 M. Andreolli, M. Cataldi, *Nota delle traduttrici*, in W.B. Yeats, *Fiabe irlandesi*, trad. di M. Andreolli, M. Cataldi, Einaudi, Torino, pp. v-vi.

Ristampata nel 1989. Cfr. T:1981/2, T:1989/2, T:1991/10, T:1996/4, T:2001/1 e anche T:1983/3.

4 G. Cosentino, *Studies in Yeats's Later Poems*, Libreria Minerva editrice, Catania.

Ristampa, con minimi ritocchi, di 1974/9. Cfr. anche 1986/7.

5 M. Bacigalupo, *Linea ligure angloamericana: Pound, Yeats*, «Studi di filologia e letteratura. Università degli studi di Genova. Istituto di letteratura italiana», V, 1981, pp. 477-533.

Su Pound e Yeats a Rapallo. Analisi di *A Vision* e di alcune poesie.

6 G. Mirti, *La teoria della Grande Ruota delle fasi lunari, secondo W.B. Yeats*, «Linguaggio astrale», XI, 42, pp. 3-17.

Su *A Vision* e gli interessi esoterici di Yeats.

7 M. Parente, *J.M. Synge: una voce d'Irlanda*, Liguori, Napoli.

Numerosi riferimenti a Yeats nell'introduzione (pp. 9-39).

8 M. D'Amico, *Dieci secoli di teatro inglese 970-1980*, Mondadori, Milano.

Su Yeats alle pp. 318-321 e 346-348.

9 P. Citati, *Come vivere allegri insieme ai folletti*, «Corriere della sera», 10 marzo, p. 3.

Recensione a W. B. Yeats, *Fiabe irlandes*i, Einaudi, Torino 1981. Cfr. T:1981/2.

10 M. D'Amico, *La «terribile bellezza» che infiamma l'Irlanda*, «La stampa», 9 maggio.

Nel supplemento «Tuttolibri». Da Yeats alla situazione in Ulster.

11 G. Magrini, *La bellezza e la pedagogia in Yeats*, «Strumenti critici», 45, giugno, pp. 283-307.

Sul tema della bellezza e della pedagogia in Yeats. Analizza in particolare *Among School Children* e *The Tower*. Cfr. CP.

12 N. Orengo, *Com'era verde la mia Irlanda*, «La repubblica», 5 dicembre.

Recensione a W. B. Yeats, *Fiabe irlandes*i, cit. Cfr. T:1981/2.

13 I. Calvino, *Il poeta mangiato da un gatto*, «La repubblica», 11 dicembre, p. 14.

Recensione a W. B. Yeats, *Fiabe irlandesi*, cit. Cfr. T:1981/2.

14 G. Serpillo, *Le immagini della vecchiezza nella poesia di Yeats*, Centro Stampa Università di Sassari, Sassari.

Sulla matrice esoterico-occultistica e la componente simbolico mitica della poesia yeatsiana, sulla figura del vecchio e la sua valenza simbolico-mitica.

1982

1 L. A., *Yeats*, in *Dizionario Motta della letteratura contemporanea*, vol. 4, Motta, Milano, pp. 1814-1815.

2 C. Falletti, *Yeats e l'attore di cultura poetica*, «Quaderni di teatro», 4, 16, maggio, pp. 92-101.

Sull'idea yeatsiana di attore.

3 P. Citati, *Restare in Irlanda e vivere le fiabe*, «Corriere della sera», 26 settembre, p. 3.

Recensione a W. B. Yeats, *John Sherman. Dhoya*, trad. di D. Calimani, Einaudi, Torino 1982. Cfr. T:1982/3.

4 F. Ferrara, rec. a W. B. Yeats, *John Sherman. Dhoya* (v. T:1982/3), «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Anglistica», 25, 1, pp. 167-169.

5 M. Domenichelli, *Il mito di Issione. Lowry, Joyce e l'ironia modernista*, ETS, Pisa.

Cenni a Yeats alle pp. 108-109.

6 G. Cambon, *Eugenio Montale's Poetry. A dream in Reason's Presence*, Princeton U.P., Princeton.

Su Yeats pp. 141-142 e 227.

7 C. Alberti, *W.B. Yeats*, in C. Molinari (a cura di), *Il teatro: repertorio dalle origini a oggi. Il teatro anglosassone*, Mondadori, Milano, pp. 764-765.

Breve notizia su Yeats drammaturgo.

8 S. D'Amico, *Il teatro inglese e nordamericano. Il teatro irlandese*, in A. D'Amico (a cura di), *Storia del teatro drammatico*, aggiornamento di R. Radice, Bulzoni, Roma, vol. II, pp. 264-266.

Cenni allo stile e alla poetica dei drammi di Yeats.

9 U. Soddu, *Il gruppo 'O Berimbou' al Civis. Tanto simbolico, quasi un sogno*, «Il Messaggero», 23 novembre, p. 10.

Recensione alle produzioni italiane di *The Only Jelousy of Emer* e di *A Full Moon in March* per la regia di Donatella Ciardulli.

10 R. Di Gianmarco, *Rappresentati due brevi drammi di Yeats, regia di D. Ciardulli. Donne misteriose per un teatro che fa danzare*, «La repubblica», 22 dicembre, p. 33.

Vedi sopra la nota a 1982/9.

1983

1 G. Melchiori, *Prefazione e Nota biobibliografica*, in W. B. Yeats, *Quaranta poesie*, Einaudi, Torino.

Cfr. T:1965/1, T:1983/1 e ristampe.

2 M. Talotti Gurato, *L'influsso dell'Italia sul pensiero di W.B. Yeats*, Artigianelli, Venezia.

Libretto di 37 pagine, assai confuso nell'esposizione, su Castiglione, l'esempio urbinate e l'idea di Bisanzio.

3 G. Conte, *Poesia e poetica del tradurre: Shelley, Yeats: le trasfigurazioni del pensiero simbolico*, in R. Copioli (a cura di), *Tradurre poesia*, Paideia, Brescia, pp. 206-215.

Alle pp. 214-215 nota sul tradurre *Ode to the West Wind* di Shelley e *The Gyres* di Yeats, accumunate dallo stesso tema dell'avvento, della rigenerazione.

4 M. Parente, *L'arte di Synge*, Tempi moderni, Napoli.

Numerosi i riferimenti a Yeats.

5 R. J. Walsh, *Introduction* a J.M. Synge, *Riders to the Sea, with selected passages from* The Aran Islands, ed. by R. J. Walsh, Zara, Parma, pp. 5-18.

Cenni a Yeats.

6 G. Ramella Bagneri, recensione a W. B. Yeats, *Poesie*, a cura di R. Sanesi, Mondadori, Milano 1983, «Uomini e libri», 93, marzo-aprile, p. 51.

Cfr. T:1983/2.

7 H. Friederich, *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, trad. dal tedesco di P. Bernardini Marzolla, saggio di A. Berardinelli, Garzanti, Milano.

Numerosi i riferimenti a Yeats. Più volte ristampato.

8 *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i temi e di tutte le letterature*, Bompiani, Bompiani, 12 voll.

vol. 2: *Caterina figlia di Houlihan*, G. Pioli;
": *I cigni selvatici a Coole*, N. D'Agostino;
": *La contessa Cathleen*, A. Camerino;

": *Deirdre*, A. Camerino;
vol. 3: *L'elmetto verde e altre poesie*; [autore non indicato]
vol. 6: *Nei sette boschi*, N. D'Agostino;
vol. 7: *Poesie*, M. L. Astaldi;
": *Responsabilità*, N. D'Agostino;
vol. 9: *La terra del desiderio del cuore*, G. Pioli;
vol. 10: *La torre*, D. Pasolini;
" : *Il vento fra le canne*, A. Camerino.

I edizione 1946 (v. 1946/2). L'edizione 1983 è riveduta e ampliata. Cfr. anche 2005/4.

9 E. Bellingeri, *Il teatro britannico*, in *Teatro contemporaneo. Vol. II: Teatro europeo e nordamericano*, diretto da M. Verdone, Lucarini, Roma, pp. 215-238.

Sul teatro irlandese e su Yeats alle pp. 225-226.

10 M. Mazzocchi Doglio, *Il teatro simbolista europeo*, in *Teatro contemporaneo. Vol. II: Teatro europeo e nordamericano*, diretto da M. Verdone, Lucarini, Roma, pp. 3-26.

1984

1 A. L. Johnson, *Una vita di Yeats*, e *Commento*, in W. B. Yeats, *La torre*, trad. di A. Marianni, Rizzoli, Milano, pp. 5-62 e pp. 195-296.

Contiene anche una rassegna di *Giudizi critici* e una *Bibliografia* essenziale. Cfr. T:1984/1.

2 R. Spinalbelli, *Scrittura/lettura: due retoriche confluenti nel piacere testuale "in atto"*, in T. Kemeny, L. Guerra, A. Baldry (a cura di), *Letteratura e seduzione & Discourse Analysis*, Schena, Fasano, pp. 95-102.

Su Yeats e *Sailing to Byzantium* alle pp. 100-102.

3 A. L. Johnson, *A Glance at Yeats, Eliot and Pound*, in J. Hogg (ed.), *A Vitalist Seminar. Studies in the Poetry of Peter Russell, Anthony L. Johnson and William Oxley*, Institut für Anglistik und Amerikanistik Universität Salzburg, Salzburg, pp. 5-21.

4 A. L. Johnson, *Signifier and Signified in Verbal Art*, in J. Hogg (ed.), *A Vitalist Seminar. Studies in the Poetry of Peter Russell, Anthony L. Johnson and William Oxley*, Institut für Anglistik und Amerikanistik Universität Salzburg, Salzburg, pp. 22-53.

Contiene commenti sulla prosodia di *The Wild Swans at Coole* e *After Long Silence*.

5 G. Cambon, *Montale sull'ultima spiaggia: Pagine di diario*, in S. Campailla, C. F. Goffis (a cura di), *La poesia di Eugenio Montale, Atti del convegno internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982*, Le Monnier, Firenze, pp. 335-356.

Alcune note sulle traduzioni montaliane da Yeats.

6 R. Barone, *Sean O'Casey's «Curious Autobiography»*, «Annali della Facoltà di lingue e letterature straniere. Università di Bari», 3, 5, pp. 7-26.

Contiene alcune note sull'autobiografia di Yeats.

7 N. Merola, recensione a W. B. Yeats, *La torre*, trad. di A. Marianni, commento di A. L. Johnson (cfr. T:1984/1), «Il messaggero», 4 luglio.

8 M. Bacigalupo, *Biologia, storia e un po' di eros nella Torre del vecchio Yeats*, «L'unità», 30 luglio.

9 M. D'Amico, *In quella torre risuona la melodia di Yeats*, «La stampa», 8 settembre, «Tuttolibri», p. 2.

10 G. Manganelli, *Come parla Yeats, il poeta teologo*, «Corriere della sera», 11 settembre, p. 3.

11 A. Giuliani, *La torre dei sogni: il capolavoro di William Butler Yeats nella nuova traduzione di Ariodante Marianni*, «La repubblica», 26 settembre, pp. 20-21.

12 M. Picchi, *Il poeta da vecchio*, «L'espresso», 30 settembre, p. 111.

13 P. De Logu, *Un viaggio simbolico a Bisanzio*, «Il tempo», 8 ottobre.

14 F. Marroni, *Il bene sicuro della parola*, «L'informatore librario», novembre, p. 43.

15 F. Marroni, *Il linguaggio gnostico di Yeats*, «Rinascita», 24 novembre.

16 F. Marucci, *La torre di William Butler Yeats*, «Letture», dicembre, pp. 914-915.

17 R. Mussapi, *Il poeta sulla 'Torre'*, «Il giornale», 2 dicembre.

1984/7-17 sono recensioni a W. B. Yeats, *La torre*, trad. di A. Marianni, commento di A. L. Johnson. Cfr. T:1984/1.

18 A. G. Stock, *Su* Una Visione, trad. di P. Bertolucci, in W. B. Yeats, *Una visione*, trad. di A. Motti, Adelphi, Milano, pp. 319-344.

Ristampa di 1973/1.

1985

1 A. L. Johnson, *W.B. Yeats's* The Magi, «Analysis. Quaderni di Anglistica», II, 2, 3, pp. 5-22.

Analisi fonostilistica della poesia. Ristampato in 1994/3.

2 R. Francesconi, *Favole occulte e gran poesia*, «Il piccolo», 21 gennaio.

3 F. Marroni, *W.B. Yeats.* La torre, «Oggi e domani», marzo.

4 P. Bruni, *La lirica solitudine di W.B. Yeats*, «Il secolo d'Italia», 4 agosto.

5 Anonimo, *I motivi essenziali del poeta W.B. Yeats. La solitudine al centro della sua liricità*, «Puglia», 29 agosto.

1985/2-5 sono recensioni a W. B. Yeats, *La torre*, trad. di A. Marianni, commento di A. L. Johnson, cit. Cfr. T:1984/1.

6 M. Bacigalupo (a cura di), *Ezra Pound. Un poeta a Rapallo*, Edizioni San Marco dei Giustinian, Genova.

Contiene: W. B. Yeats, *Un pacchetto per Ezra Pound*, pp. 65-67; un estratto da *Una visione*, trad. di A. Motti (T:1973/1), e un ritratto di Yeats del 1929 di D. Chute.

1986

1 A. L. Johnson, *The Poetry of Suggestion: W.B. Yeats and Edward Thomas*, in F. Marucci, A. Bruttini (a cura di), *La performance del testo*, Ticci, Siena, pp. 361-381.

Un approccio linguistico all'uso dei significanti nei due poeti. Ristampato in forma riveduta in 1987/3 e 1994/3.

2 D. Murphy, *Introduzione a* Lady Gregory, *Dei e Guerrieri*, vol. 1, Studio Tesi, Pordenone, pp. ix-xii.

Cfr. T:1986/2.

3 T. Starace, *Flaubert e Yeats, Influsso della Tentation de Saint Antoine di Flaubert sul decadentismo inglese*, Carello, Catanzaro, pp. 99-104.

Superficiale analisi dell'influenza di Flaubert sulla produzione di Yeats.

4 G. Melchiori, *Yeats and Joyce. Panel with Richard Ellman and A. Walton Litz, chair Ellen Carol Jones*, in M. Beja *et al.* (eds.), *James Joyce. The Centennial Symposium*, U. of Illinois Press, Urbana, pp. 21-30.

Ristampato in 1995/7. Sul simbolo della torre in Yeats e Joyce.

5 G. Scatasta, *Prefazione* a W. B. Yeats, *Per amica silentia lunæ*, a cura di G. Scatasta, Edizioni del cavaliere azzurro, Bologna, pp. 7-16. Note alle pp. 11-123.

Cfr. T:1986/1.

6 E. Carlotti, *Lettura storico-critica del* Play for Dancers *di W.B. Yeats e Ipotesi di una messa in scena originale. The Cat and the Moon*, in Centro Universitario Teatrale, Andrieu De La Vigne, *Moralité de l'Aveugle et du Boiteaux*. William Butler Yeats, *The Cat and the Moon*. *'Moralité' medioevale, 'jeu' simbolista. Materiali e testi per una messa in scena*, Servizio Editoriale Universitario, Pisa, pp. 41-66 e pp. 67-71.

Materiale poi confluito in 1993/2.

7 G. Cosentino, *The Search for Reality in Yeats's Later Poems*, C.U.E.C.M., Catania.

Ristampa con minime revisioni di 1974/9 e 1981/4.

8 L. S. Fusaro, recensione a W. B. Yeats, *La torre*, trad. di A. Marianni, commento di A. L. Johnson, Rizzoli, Milano 1984, «Diorama letterario», febbraio.

Cfr. T:1984/1.

8A A. Rana, S. O'Casey, *L'espressionismo e l'Abbey Theatre*, «Le lingue del mondo», LI, 5-6, settembre-dicembre, pp. 309-315.

Sul rapporto O'Casey-Yeats. Cfr. T:1986/7.

1987

1 G. Tomasi di Lampedusa, estratto da *William Butler Yeats e il risorgimento irlandese*, in N. Zago, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Il pungitopo, Marina di Patti, pp. 44-46.

Ripropone un breve estratto da 1926/1. Cfr anche 1989/1 e 2, 1991/1, 1995/1.

2 A. L. Johnson, *Sign, Structure and Self-Reference in W.B. Yeats's* Sailing to Byzantium, in S. F. Staton (ed.), *Literary Theories in Praxis*, U. of Philadelphia Press, Philadelphia, pp. 135-154.

Ristampa in versione riveduta di 1978/1. Cfr. anche 1994/3.

3 A. L. Johnson, *The Poetry of Suggestion: W.B. Yeats and Edward Thomas*, «Poetics Today», 8, 1, pp. 85-104.

Ristampa di 1986/1. Incluso in 1994/3.

4 A. L. Johnson, *W. B. Yeats e i grandi poeti romantici*, in L. M. Crisafulli Jones, A. De Paz, V. Fortunati, G. Franci (a cura di), *Modernità dei romantici*, Liguori, Napoli, pp. 217-235.

Su Yeats e Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley e Keats. Ristampato in 1994/3.

5 A. Pajalich, G. Perrucchini, *Yeats Pound Eliot. From Symbolism to Modernism*, Principato, Torino.

Pubblicazione per le scuole superiori e per il biennio dell'università. Contiene introduzioni ai singoli autori, testi rappresentativi commentati con attività didattiche. Su Yeats: bibliografia, note sul simbolismo, analisi di *The Lake Isle of Innisfree*, *The Old Men Admiring Themselves in the Water*, *The Mask*, *The Second Coming*, *Sailing to Byzantium* e *Among School Children*.

6 H. Glassie, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Fate e spiriti d'Irlanda*, trad. di M. Magrini, Arcana, Milano, 15-51.

Cfr. T:1987/3.

7 R. Copioli, *Nota introduttiva* a W. B. Yeats, *Il crepuscolo celtico*, a cura di R. Copioli, Theoria, Roma-Napoli, pp. 7-18.

Edizione più volte ristampata senza varianti. Cfr. T:1987/1 per dettagli. Cfr., più avanti, 1993/6.

8 R. Barone, *Il poeta della visione e la visione del poeta. Yeats, Swedenborg e l'immaginazione irlandese*, «Hyphos», I, 2, luglio dicembre, pp. 30-38.

Saggio sull'interpretazione yeatsiana delle teorie teosofiche di Swedenborg. Analisi del saggio *Swedenborg, Mediums and the Deasolate Places* (1914), ora in E.

9 N. D'Agostino, *Lettura di una poesia di William Butler Yeats*, in F. Cercignani (a cura di), *Letteratura e filologia. Scritti in memoria di Giorgio Dolfini*, Cisalpino-Goliardica, Milano, pp. 133-147.

Studio di *The Lake Isle of Innisfree*. Cfr. CP.

10 G. Manganelli, *Il diavolo è passato di qui*, «Il messaggero», 26 giugno.

Recensione a *Il crepuscolo celtico*, a cura di R. Copioli, Theoria, Roma-Napoli. Cfr. T:1987/1.

11 R. Mussapi, *La grande stagione letteraria dell'Irlanda*, «L'umana avventura», estate, pp. 34-36.

12 R. Copioli, *Yeats mio padre, anzi mio nonno*, «Il giornale», 17 novembre.

Sulla visita di Copioli ad Anne Yeats, figlia del poeta.

13 R. J. Walsh, *Yeats, William Butler*, in *Dizionario Bompiani degli autori di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Bompiani, Milano, 4 voll. Vol. 4, pp. 2521-2522.

14 *Dizionario dei capolavori*, Utet, Torino 1997. 3 voll.
vol. 1: *La Contessa Cathleen*, C. Mezzacappa, p. 358;
vol. 3: *La torre*, C. Mezzacappa, p. 1711;
“ : *Il vento fra le canne*, C. Mezzacappa, p. 1806;
“ : *Una visione*, C. Mezzacappa, pp. 1840-41.

15 A. Vitello, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio, Palermo.

Passim sul rapporto Yeats-Piccolo. Vedi *Indice dei nomi*.

16 E. G. Carlotti, *Un rito d'iniziazione nella drammaturgia contemporanea.* The Cat and the Moon *di W.B. Yeats*, «Baubo», II, 2-3, pp. 19-27.

Confluito in 1993/2.

1988

1 H. Bloom, *Yeats e i romantici*, trad. di F. di Jorgi, in R. Copioli (a cura di), *Tradizioni della poesia italiana contemporanea*, Theoria, Roma, pp. 244-264.

Pubblicato originariamente in J. Hollander (ed.), *Modern Poetry. Essays in Criticism*, Oxford U. P., Oxford 1968, pp. 501-520.

2 G. Fink, *Concordia discors: nota a* Yeats and the Romantics *di Harold Bloom*, in R. Copioli (a cura di), *Tradizioni della poesia italiana contemporanea*, Theoria, Roma, pp. 265-269.

3 K. Raine, *Yeats e il Credo di San Patrizio*, trad. di F. Romana Paci, in R. Copioli (a cura di), *Tradizioni della poesia italiana contemporanea*, Theoria, Roma, pp. 270-298.

Originariamente pubblicato in *Yeats the Initiate*, Dolmen Press, Dublin 1986.

4 U. Bonante, *Rendiconti vittoriani. L'autobiografia inglese tra Otto e Novecento*, Il quadrante, Torino.

Su *Autobiographies* alle pp. 128-129.

5 R. Copioli, *La magia della soglia. Introduzione* a W. B. Yeats, *Anima Mundi. Saggi sul mito e sulla letteratura*, trad. di R. Copioli, Guanda, Parma, pp. 5-38.

Con bibliografia e cronologia. Cfr. T:1988/3.

6 R. Sanesi, *Introduzione* a W. B. Yeats, *Drammi celtici*, traduzioni di R. Sanesi, F. Vizioli, Guanda, Parma, pp. 5-21.

Con *Notizie sulla vita* e *Bibliografia*. L'introduzione è identica a 1963/5. Include 1960/2 e 1962/7. Cfr. T:1988/1.

7 P. De Logu, *The Critical Fortune of W.B. Yeats in Italy*, in B. Bramsbäck, M. Croghan (eds.), *Anglo-Irish and Irish Literature. Aspects of Language and Culture*, Almqvist & Wiksell, Uppsala-Stockholm, pp. 59-65.

Studio parziale della fortuna di Yeats nel nostro Paese.

8 G. Serpillo, *In Defence of* The King of the Great Clock Tower, in B. Bramsbäck, M. Croghan (eds.), *Anglo-Irish and Irish Literature. Aspects of Language and Culture*, Almqvist & Wiksell, Uppsala-Stockholm, pp. 75-80.

Sulla 'dignità' di opera autonoma di *The King [...]*, in genere considerata solo la prima versione di *A Full Moon in March*.

9 G. Serpillo, *Tradurre Yeats per il teatro:* The Dreaming of the Bones, in E. Glass, F. Marroni, G. Micks, C. Pagetti (a cura di), *Metamorfosi. Traduzione/Tradizioni. Spessori del concetto di contemporaneità*, CLUA, Pescara, pp. 258-266.

Sui problemi della traduzione del play yeatsiano.

10 C. Marengo Vaglio, *Nota introduttiva* a *Yeats's* The Countess Cathleen: *Vidacovich and Joyce's Translation*, in C. de Petris (ed.), *Joyce Studies in Italy 2*, Bulzoni, Roma, pp. 197-199.

Cfr. T:1988/5 e 1992/7. Ristampata in italiano in 1992/11.

11 C. Mezzasalma, rec. a W. B. Yeats, *Anima mundi*, a cura di R. Copioli, Guanda, Parma 1988, «Hellas», 10, pp. 122-124.

Cfr. T:1988/3.

12 S. Zuffi, *Il mito d'Irlanda si chiama Yeats*, rec. a W.B. Yeats, *Anima mundi*, a cura di R. Copioli, Guanda, Parma 1988, «Il giornale», 2 ottobre, 3.

13 P. Citati, *L'antro della memoria*, «La repubblica», 22 novembre.

Rec. a W. B. Yeats, *Anima mundi*, Guanda, Parma 1988. Cfr. T:1988/3.

14 D. Gilmour, *The Last Leopard. A Life of Giuseppe di Lampedusa*, Quartet, London, pp. 78-79.

Note sulla corrispondenza Yeats-Piccolo.

15 J. Meyers, *Lampedusa on Yeats. A Newly Discovered Essay*, «Yeats. An Annual of Critical and Textual Studies», 6, pp. 72-75.

Résumé di T:1926/1.

1989

1 G. Tomasi di Lampedusa, *William Butler Yeats e il risorgimento irlandese*, in M. Staglieno (a cura di), *Il mito e la gloria*, Shakespeare and Co., Roma, pp. 25-48.

Ristampa di 1926/1. Cfr. anche 1987/1, 1989/2, 1991/1, 1995/1.

2 G. Tomasi di Lampedusa, *William Butler Yeats and the Irish Renaissance*, trans. by V. Meyers, introduced by J. Meyers, «Yeats Eliot Review», 10, 2, pp. 45-57.

Versione inglese di 1926/1. Cfr. 1987/1, 1989/1, 1995/1. Si legga anche J. Meyers, *Lampedusa on Yeats. A Newly discovered Essay*, «Yeats Annual», 6, 1988, pp. 72-75.

3 A. L. Johnson, *Features of Tragic Vision in the Plays of W.B. Yeats*, in L. Curti, L. di Michele, T. Frank, M. Vitale (a cura di), *Il muro del linguaggio: conflitto e tragedia*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, pp. 187-196.

Studia le definizioni che Yeats diede di tragedia e il percorso che portò all'estremo simbolismo delle sue ultime prove teatrali. Ristampato in 1994/3.

4 R. Autera, *Un paradosso drammatico: i termini del conflitto tragico nell'*Unicorn from the Stars *di W.B. Yeats*, in L. Curti, L. di Michele, T. Frank, M. Vitale (a cura di), *Il muro del linguaggio: conflitto e tragedia*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, pp. 163-172.

Studio del conflitto tragico attraverso la contrapposizione dei personaggi.

5 A. L. Johnson, *W.B. Yeats: the Automatic Script as a Source for His Plays and Poems*, «Textus», II, 1-2, pp. 3-16.

Partendo da *The Making of Yeats's* 'A Vision'. *A Study of the Automatic Script* di George Mills Harper (Macmillan, London 1986, 2 voll.), Johnson studia l'influenza della scrittura automatica sull'opera di Yeats. Su *The Only Jealousy of Emer*, *Calvary*, *The Four Ages of Man* e *The Second Coming*. Ristampato in 1994/3.

6 A. L. Johnson, *Grazia Lodeserto - A Perforation of the Division Between Life and Art. Grazia Lodeserto - Una perforazione della divisione fra vita e arte. Commento alla cartella con sette litografie di Grazia Lodeserto:* With the Old Kindness... /con l'antica cortesia. *Yeats riscrittura grafica dei sette componimenti* Upon a Dying Lady/Su una signora morente *di W.B. Yeats*, a cura di G. Amodio, Schena, Fasano. Numero di pagine non indicato.

Contiene anche: *Grazia Lodeserto – "Figura" i pensieri della poesia* di Gerardo Pedicini, e *Yeats rediscovered/Yeats riscoperto* di Rosangela Barone. Cfr. 1992/7 e T:1989/5.

7 *William Butler Yeats and His Many Worlds*, ed. by B. Hickey, Brizio, Taranto.

Contiene: *Introduction*, di S. Walzer (pp. 7-10); *Yeats and Italy*, di B. Hickey (pp. 11-33); *Yeats sul cammino della verità*, di M. R. Dolce (pp. 35-61); una bibliografia assai parziale (pp. 63-80) .

8 A. L. Johnson, *Una vita di Yeats, Commento*, in W. B. Yeats, *I cigni selvatici a Coole*, trad. di A. Marianni, Rizzoli, Milano, pp. 5-67 e pp. 205-297.

Contiene anche una sezione di *Giudizi critici* e una *Bibliografia essenziale*. Il testo introduttivo è lo stesso pubblicato in 1984/1 (v.). Cfr. T:1989/1.

9 G. Cianci, *William Butler Yeats*, in G. Sertoli, G. Cianci (a cura di), *Guide bibliografiche. Letteratura inglese e americana*, introduzione di D. Daiches, Garzanti, Milano, pp. 284-286.

Ottimo elenco dei testi più importanti per lo studio di Yeats.

10 M. Rose, *The Symbolist Theatre Tradition from Maeterlinck and Yeats to Beckett and Pinter*, Unicopli, Milano.

Si vedano i capitoli 6: *Yeats's Symbolical Drama* (pp. 83-104); 7: *The Changing form of* The Countess Cathleen (pp. 107-117); 8: *Symbolism and Stage-Picture in* At the Hawk's Well (pp. 119-132); 9: *Dramatic Symbolism in Yeats's Final Phase: Purgatory* (pp. 133-143). Studia «the interconnections existing in the thought and plays» (p. 11) di Yeats.

11 A. Amato, F. M. Andreoni, R. Salvi, *Omaggio a William Butler Yeats (1865-1939)*, Bulzoni, Roma.

Il libro è diviso in tre parti; I: *Il teatro*, di A. Amato, che analizza il mito di Cuchulain nel teatro yeatsiano (pp. 11-54); II: *La poesia*, di R. Salvi, che propone un'analisi testuale di *An Irishman Foresees His Death* (pp. 55-74); e III: *W.B. Yeats's* Deirdre *and J.M. Synge's* Deirdre of the Sorrow, di F. M. Andreoni, curatrice anche della bibliografia finale, saggio nel quale vengono poste a confronto le due versioni del mito di Deirdre (pp. 75-90).

12 R. Oliva, *«Hodos Chameliontos». La via dell'inconscio: W.B. Yeats e C.G. Jung*, Le Lettere, Firenze.

Studio comparativo delle esperienze di Yeats e Jung, che costruiscono il loro edificio teorico attraverso il confronto con l'inconscio. Oliva analizza l'*hodos chameliontos*, il «tortuoso sentiero del camaleonte, la via che si addentra nel buio pericoloso e fecondo» dell'inconscio seguita da Yeats e Jung.

13 T. Cerutti, *Yeatsian Studies in Italy Today*, in A. N. Jeffares (ed.), *Yeats the European*, Colin Smythe, Gerrards Cross, pp. 254-257.

Parziale ricognizione degli studi yeatsiani in Italia.

14 J. Fitzgerald, *Yeats's Irish Traditions*, «Textus», II, 1/2, pp. 17-39.

Sul «myth of tradition which informed all of Yeats's work». Cenni a predecessori e contemporanei del poeta.

15 A. Passannante, *The Indian to His Love – L'indiano all'amata*, in P. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, Liviana, Padova, pp. 119-129.

Sulla traduzione montaliana della poesia di Yeats.

16 E. Guariglia, *Quando tu sarai vecchia*, in P. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, Liviana, Padova, pp. 131-63.

Sulla traduzione montaliana di *When you Are Old*.

17 R. Oliveri, *Due poeti "oltre": Yeats,* Sailing to Byzantium / *Montale,* Verso Bisanzio, in P. Mengaldo (a cura di), *Quaderno montaliano*, Liviana, Padova, pp. 165-189.

Sulla traduzione montaliana di *Sailing to Byzantium*.

18 F. Indraccolo, *Il mago di Dublino*, «Quotidiano di Taranto», 22-23 gennaio, p. 3.

Sul cinquantenario della morte.

19 P. De Logu, *Scavando nella «Grande Memoria»*, «Il tempo», 27 gennaio, p. 3.

Breve celebrazione del poeta nel cinquantenario della morte.

20 W. Mauro, *William Butler Yeats a cinquant'anni dalla morte. L'irlandese indomabile*, «Il tempo», 27 gennaio.

Commemorazione del poeta.

21 A. Bertolucci, *Yeats e la bella terrorista*, «La repubblica», 28 gennaio.

Commemorazione di Yeats nel cinquantenario della morte.

22 A. Marrone, *Vi piace Yeats? Dall'Irlanda con amore*, «L'unità», 12 maggio.

Sulla manifestazione «I celti in scena» (Roma, Teatro Trianon) e sullo spettacolo *I am of Ireland* di E. Callan con B. Hogan nella parte di Yeats.

23 R. Fertonani, rec. a W. B. Yeats, *I cigni selvatici a Coole*, trad. di A. Marianni, Rizzoli, Milano 1989 (v. T:1989/1), «Millelibri», giugno, p. 18.

24 R. Copioli, *C'è un demone che protegge il poeta*, «La repubblica», 17 giugno.

Recensione a W. B. Yeats, *I cigni selvatici a Coole*, trad. di A. Marianni, Rizzoli, Milano 1989. Cfr. T:1989/1.

25 G. Marinelli recensione a W. B. Yeats, *I cigni selvatici a Coole*, trad. di A. Marianni, Rizzoli, Milano 1989 (v. T:1989/1), «Leggere», 7, p. 69

26 G. Dego, *Il denso mondo simbolico dell'irlandese W.B. Yeats*, «La provincia», 25 giugno.

Recensione a W. B. Yeats, *I cigni selvatici a Coole*, trad. di A. Marianni, Rizzoli, Milano 1989. Cfr. T:1989/1.

27 E. Zolla, *Yeats beato tra le fate*, «Corriere della sera», 8 luglio.

Recensione a W. B. Yeats, *Fiabe irlandesi*, trad. di M. Andreolli, M. Cataldi, Einaudi, Torino 1989 (v. T:1989/2).

28 R. Copioli, *Metamorfosi di Yeats*, «Il giornale», 30 luglio.

Recensione a W. B. Yeats, *I cigni selvatici a Coole*, trad. di A. Marianni, cit. Cfr. T:1989/1.

29 G. Roscioni, *Un fantasma senza testa*, «La repubblica», 27-28 agosto.

Recensione a W. B. Yeats, *Fiabe irlandesi*, trad. di M. Andreolli, M. Cataldi, Einaudi, Torino 1989 (v. T:1989/2).

30 P. Cesaretti, *Bisanzio nelle parole*, «Strumenti critici», n.s. IV, 3 (61), settembre, pp. 337-355.

Sull'idea di Bisanzio in Yeats. Cita *Sailing to Byzantium*.

31 G. Dego, *W.B. Yeats: visioni in versi*, «L'unità», 20 settembre.

Rec. a W. B. Yeats, *I cigni selvatici a Coole*, trad. di A. Marianni, Rizzoli, Milano 1989. Cfr. T:1989/1.

32 S. Giovannuzzi, *Su Ronsard, Yeats e Montale*, «Paragone. Letteratura», 40, 476, ottobre, pp. 107-115.

Studio comparativo di *Quand vous serez bien vieille* di Ronsard, *When you are old* di Yeats e la sua traduzione montaliana.

33 S. Manferlotti, *E il cigno cantò con Yeats la vita e l'amore*, «Il mattino», 28 novembre.

Rec. a W. B. Yeats, *I cigni selvatici a Coole*, trad. di A. Marianni, Rizzoli, Milano 1989. T:1989/1.

34 F. Marroni, rec. a W. B. Yeats, *I cigni selvatici a Coole*, trad. di A. Marianni, Rizzoli, Milano 1989 (v. T:1989/1), «Merope», I, 1, novembre, pp. 211-215.

35 M. Rallo, *Corporativisti con la camicia azzurra. Appunti per una storia del fascismo irlandese*, «Il secolo d'Italia», 12 dicembre, p. 9.

Delirante articolo sul fascismo irlandese. Cenni a Yeats.

36 R. Ellmann, *Quattro dublinesi. Oscar Wilde, William Butler Yeats, James Joyce, Samuel Beckett*, trad. di M. Bacigalupo, Leonardo, Milano.

Su Yeats alle pp. 39-65, *La seconda pubertà di William Butler Yeats*. È la trad. italiana di *Four Dubliners. Wilde, Yeats, Joyce and Beckett*, Hamilton, London 1987. La parte su Yeats fu pubblicata nel 1985 come *W.B. Yeats's Second Puberty*, Library of Congress, Washington (D. C.) 1985. La versione inclusa nel volume è riveduta e ampliata.

37 F. Doglio, *Shaw e gli irlandesi*, in Id., *Teatro in Europa. Storia e documenti*, Garzanti, Milano, vol. 3, tomo 2, pp. 706-714.

1990

1 E. Reggiani, *William Butler Yeats e l'Italia*, «Vita e pensiero», 1, pp. 34-44.

Sulle suggestioni italiane nell'opera di Yeats. In due parti: *Vita, opere ed esperienze italiane di Yeats* e *Tracce italiane nell'opera di Yeats*.

2 R. Barbolini, *Oh Yeats!*, «Panorama», 14 gennaio 1990, pp. 152-157.

Viaggio nei luoghi del poeta nazionale irlandese. Fotografie di E. Martino.

3 G. Dego, *Simboli di Yeats*, «Gazzetta di Parma», 24 gennaio.

Rec. a W. B. Yeats, *I cigni selvatici a Coole*, Rizzoli, Milano 1989. Cfr. T:1989/1.

4 M. Cataldi, *William Butler Yeats: la vita, profilo storico-critico dell'autore e dell'opera, guida bibliografica; Introduzione* a W. B. Yeats, *Il ciclo di Cuchulain. Cinque drammi celtici*, a cura di M. Cataldi, Garzanti, Milano, pp. vii-lxv.

Cfr. T:1990/1.

5 M. Macliammoir, E. Boland, *Yeats*, trad. di G. Ernesti, Leonardo, Milano.

Edizione originale pubblicata a Londra da Thames and Hudson nel 1971.

6 L. Tomasi, rec. a W. B. Yeats, *I cigni selvatici a Coole*, Rizzoli, Milano 1989 (v. T:1989/1), «Confidenze», 8 aprile.

7 F. Loi, *Cuchulain, tragico eroe d'Irlanda*, «Il sole 24 ore», 22 aprile.

Rec. a W. B. Yeats, *Il ciclo di Cuchulain [...]*, Garzanti, Milano 1990 (v. T:1990/1).

8 R. M., *L'anima del mondo*, «Elle», maggio, p. 123.

9 P. De Logu, *Un poeta nel Reame delle fate*, «Il tempo», 26 luglio.

Estratto dall'introduzione a W. B. Yeats, *L'uccello maculato*, Studio Tesi, Pordenone 1990 (v. più avanti 1990/11).

10 P. De Logu, *The Unifying Power of Tradition: The Presence of Dante in W.B. Yeats and Samuel Beckett*, in W. Zach (ed.), *Literature(s) in English: New Perspectives*, Lang, Frankfurt/Main, pp. 61-67.

11 P. De Logu, *Introduzione* a W. B. Yeats, *L'uccello maculato*, a cura di P. De Logu, Studio Tesi, Pordenone, pp. xiii-xxxviii.

Cfr. 1990/9 e T:1990/2.

12 N. Tedesco, *Introduzione alla figura e all'opera di Lucio Piccolo*, in N. Tedesco (a cura di), *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*, Il pungitopo, Marina di Patti, pp. 7-16.

A p. 15 cenno al rapporto Piccolo-Yeats.

13 A. Piscitello, *Appunti sul rapporto Piccolo-Yeats*, in N. Tedesco (a cura di), *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*, Il pungitopo, Marina di Patti, pp. 109-123.

Sulla suggestione yeatsiana in Piccolo. Non menziona il breve carteggio tra i due poeti. Nello stesso volume, cenni a Yeats e al suo rapporto con Piccolo compaiono anche nel saggio di A. Di Grado, *Veleni in Arcadia*, pp. 99-108.

14 G. Musolino, *Nell'officina del poeta. Le "carte inedite"*, in N. Tedesco (a cura di), *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*, Il pungitopo, Marina di Patti, pp. 143-166.

Sulle traduzioni da Yeats di Lucio Piccolo e la sua corrispondenza col poeta irlandese.

15 M. Sacco Messineo, *Lettura di* La torre, in N. Tedesco (a cura di), *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*, Il pungitopo, Marina di Patti, pp. 253-262.

Sulle corrispondenze tra *The Tower* di Yeats e *La torre* di Lucio Piccolo.

16 L. Gallesi, *Esoterismo e folklore in William Butler Yeats*, Nuovi Orizzonti, Milano.

Analizza i simboli yeatsiani più importanti, i concetti di *Daimon* e *Mask*, la religiosità, l'esoterismo e il folklore in Yeats. In appendice è proposta una traduzione di *The Secret Rose*. Cfr. T:1990/3.

17 F. Binni, *Poesia inglese*, all'interno di F. Binni, A. Gargano, R. Venuti (a cura di), *Dal Protoromanticismo al Decadentismo, 1: Poesia inglese, poesia tedesca*, in C. Muscetta (a cura di), *Parnaso Europeo*, Lucarini, Roma, pp. 3-7.

Alle pp. 565-566 *Profilo di W.B. Yeats*, sempre di F. Binni. Cfr. T:1990/8.

18 V. Gentili, *Poesia inglese*, all'interno di F. Binni, A. Gargano, R. Venuti (a cura di), *Dal Protoromanticismo al Decadentismo, 1: Poesia inglese, poesia tedesca*, in C. Muscetta (a cura di), *Parnaso Europeo*, Lucarini, Roma, pp. 3-7.

Cfr. T:1990/9.

19 C. De Petris, *Effetto Yeats - Effetto Joyce*, e *Austin Clarke oltre Yeats e Joyce*, in Ead., *Effetto Yeats-Effetto Joyce. Saggi di letteratura irlandese contemporanea*, Nuova Copisteria, Roma, pp. 7-11 e pp. 77-90.

Indagine sull'influenza di Yeats e Joyce sugli scrittori delle generazioni successive.

20 A. L. Johnson, *T. S. Eliot's* Journey of the Magi, *the Deceptiveness of Eliotian Quests, and W. B. Yeats's* The Magi, «Annali dell'Istituto di Lingue e letterature germanche. Università di Parma», 9, pp. 63-103.

21 M. R. Dolce, *W. B. Yeats: il folklore per una rinascita dell'Irlanda*, «Università di Lecce. Dipartimento di lingue e letterature straniere. Quaderni», 12, pp. 113-128.

22 C. Pagetti, recensione a W. B. Yeats, *Il ciclo di Cuchulain [...]*, Garzanti, Milano 1990 (v. T:1990/1) e a R. Oliva, *«Hodos Chameliontos»: la via dell'inconscio: W.B. Yeats e C.G. Jung*, Le Lettere, Firenze 1989 (v. 1989/12), «L'unità», 23 luglio.

23 S. Perosa, *L'arte dei misteri nel teatro di Yeats*, «Corriere della sera», 17 settembre.

Recensione a W. B. Yeats, *Il ciclo di Cuchulain [...]*, Garzanti, Milano 1990 (v. T:1990/1).

24 M. Respinti, *Yeats celtico*, «Studi cattolici», settembre, 654.

Recensione a W. B. Yeats, *Il ciclo di Cuchulain [...]*, Garzanti, Milano 1990 (v. T:1990/1).

25 G. Scatasta, *L'Irlanda in superficie e in profondità*, «L'indice dei libri del mese», 1, 12.

Rec. a R. Ellmann, *Quattro dublinesi*, Leonardo, Milano 1989 (cfr. 1989/36) e a W. B. Yeats, *I cigni selvatici a Coole*, trad. di A. Marianni, introduzione e commento di A. L. Johnson, Rizzoli, Milano 1989 (v. T:1989/1).

26 A. Geraldine Stock, *Su* Una Visione, trad. di P. Bertolucci, in W. B. Yeats, *Una visione*, trad. di A. Motti, Adelphi, Milano, 319-344.

Ristampa di 1973/1 e 1984/18. Cfr: T:1979/1.

1991

1 G. Tomasi di Lampedusa, *William Butler Yeats e il "Crepuscolo Celtico"*, in Id., *Letteratura Inglese. L'Otto e il Novecento*, a cura di N. Polo, postfazione di G. Lanza Tomasi, Mondadori, Milano, pp. 331-337.

Cfr. anche 1926/1, 1987/1, 1989/1 e 2, 1995/1.

2 F. Binni, *Modernsteries: Eliot, il Modernismo e gli Anni Trenta*, in M. Domenichelli, R. Zacchi (a cura di), *«The Spectre of a Rose». Intersections. Seminario Eliotiano*, Bulzoni, Roma, 5-55.

3 G. Cianci, *Modernismo / Modernismi*, in Id. (a cura di), *Modernismo / Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Principato, Milano, pp. 15-45.

4 M. Bacigalupo, *Il nuovo Yeats, 1914-1930*, in G. Cianci (a cura di), *Modernismo / Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Principato, Milano, pp. 226-240.

5 C. Corti, *Il recupero del mitologico*, in G. Cianci (a cura di), *Modernismo / Modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Principato, Milano, pp. 314-341.

Contiene una sezione intitolata *Yeats: il mitologico come conoscenza teosofica e visione mistica*, pp. 320-324.

6 C. De Petris, *Le voci del Bog*, «MondOperaio. Rivista mensile del Partito socialista italiano», 44, 3, marzo, pp. 94-97.

7 M. Ferrari, *Verso la maturità la risoluzione di alcune antinomie nella poesia di William Butler Yeats*, «Margo», 6, giugno, pp. 46-63.

8 P. Frandini, *Presentazione* a W. B. Yeats, *I racconti di Hanrahan il Rosso*, a cura di P. Frandini, Theoria, Roma-Napoli, pp. 7-16.

Cfr. T:1991/5.

9 S. Danieluzzi, *Presentazione* a W. B. Yeats, *The Secret Rose*, a cura di S. Danieluzzi, Unicopli, Milano, pp. 9-55.

Cfr. T:1991/2.

10 C. Guarrera, *Le quattro stagioni di Lucio Piccolo*, Sicania, Messina.

Cenni al rapporto Piccolo-Yeats. In particolare le pp. 45-49.

Cfr. T:1992/2.

11 F. Buffoni, *Prefazione* a W.B. Yeats, *Poesie*, trad. di L. Traverso, Passigli, Firenze, pp. 5-13.

Cfr. T:1992/3.

1992

1 D. Calimani, *W.B. Yeats*, in Id. (a cura di), *Il ciclo interrotto, Fuori dall'Eden. Teatro inglese moderno*, Cafoscarina, Venezia, pp. 103-136.

Essenzialmente sulla figura di Cuchulain nella produzione drammatica yeatsiana.

2 Ristampa di 1963/1. Le pagine su Yeats in questa edizione sono le 53-92.

3 G. Bonavita, *Premessa* a W. B. Yeats, *Il vagabondaggio di Oisin,* trad. di G. Bonavita, *Ripostes*, Salerno-Roma, pp. 5-6.

Cfr. T:1992/5.

4 P. Bertinetti, *Il teatro irlandese di Yeats, Synge e O'Casey*, in Id. (a cura di), *Il teatro inglese del Novecento*, Einaudi, Torino, pp. 52-69.

5 L. Gallesi, *Nota introduttiva*, e *Yeats e Blake: Arte e immaginazione*, in W. B. Yeats, *Blake e l'immaginazione*, a cura di L. Gallesi, Greco e Greco, Milano, pp. 7-11, pp. 57-74.

Cfr. T:1992/2.

6 F. Buffoni, *Prefazione a* W.B. Yeats, *Poesie*, trad. di L. Traverso, Passigli, Firenze, pp. 5-13.

Cfr. T:1992/3.

7 A. L. Johnson, *La grande nemica*, in Id. (a cura di), *Il mito del quotidiano (Il modernismo in Yeats - Eliot - Joyce),* Portofranco, Taranto, pp. 7-12.

Saggio su *Upon a Dying Lady* "in analogia" con l'opera grafica di G. Lodeserto ispirata al poemetto yeatsiano. Cfr. 1989/6 e T:1989/5.

8 A. Gariazzo, *Nota del curatore*, in W. B. Yeats, *Fantasmi d'infanzia e di gioventù*, Theoria, Roma-Napoli, pp. 7-8.

9 P. De Logu, *The Celtic Dream in W.B. Yeats's* The Speckled Bird, in J. McMinn (ed.), *The Internationalism of Irish Literature and Drama*, Colin Smythe, Gerrards Cross, pp. 37-45.

10 W. Fuld, *La memoria e l'esilio*, «Meridiani», V, 20, pp. 62-67.

Sulla letteratura irlandese in generale. Cenni a Yeats.

11 C. Marengo Vaglio, *Nota introduttiva* a La contessa Cathleen *di W.B. Yeats tradotto da James Joyce e Nicolò Vidacovich*, in F. Ruggieri (a cura di), *James Joyce, Poesie e prose*, Mondadori, Milano, pp. 675-678.

Cfr. 1988/10 e T:1988/5, T:1992/7.

12 N. Fano, *Yeats, poesie, miracoli e nuvole d'Irlanda*, «L'unità», 3 giugno.

Recensione a W. B. Yeats, *Fantasmi d'infanzia e di gioventù*, Theoria, Roma-Napoli 1992. Cfr. T:1992/4.

13 S. Perosa, *Yeats, rigattiere del cuore*, «Il corriere della sera», 14 giugno, p. 4.

Recensione a W. B. Yeats, *Fantasmi d'infanzia e di gioventù*, Theoria, Roma- Napoli 1992 (T:1992/4) e a W. B. Yeats, *I racconti di Hanrahan il Rosso*, a cura di P. Frandini, Theoria, Roma-Napoli 1991 (T:1991/5).

14 R. Mussapi, *Yeats e i fantasmi dell'infanzia*, «Il messaggero», 17 luglio.

Recensione a W. B. Yeats, *Fantasmi d'infanzia e di gioventù*, Theoria, Roma- Napoli 1992.

15 R. Copioli, recensione a W. B. Yeats, *Blake e l'immaginazione*, a cura di L. Gallesi, Greco e Greco, Milano 1992, «Il giornale», 6 dicembre.

Cfr. T:1992/2.

16 A. Gentili, *Introduzione* a *Rosa di macchia. Antologia della poesia irlandese dopo Yeats*, Passigli, Firenze, pp. 11-25.

Su Yeats e le nuove generazioni di poeti irlandesi.

17 B. Bini, *L'incanto della distanza. Ritratti immaginari nella cultura del Decadentismo*, Adriatica, Bari.

Su *Autobiographies* alle pp. 91-93, 100, 107, 160-161.

18 N. Savarese, *Teatro e spettacolo fra oriente e occidente*, Laterza, Roma.

Alle pp. 405-419 su Yeats e il teatro Nō.

19 G. Barfoot, *W. B. Yeats and Thomas Hardy*, «Aligarh Critical Miscellany», 5, 1, 1992, pp. 90-102.

Echi hardiani nella poesia di Yeats. Esamina *Among School Children*, *Ephemera* e *The Lake Isle of Innisfree*. Cfr. 1993/8.

1993

1 *Yeats oggi. Studi e ricerche*, a cura di C. de Petris, Terza Università degli studi di Roma-Dipartimento di letterature comparate, Roma.

Contiene: C. de Petris, *Yeats in Italia tra gli anni '80 e '90* (pp. xi-xviii); G. Melchiori, *Revisiting the Mystery* (pp. xix-xxvi); S. Deane, *Yeats and Degeneration* (pp. 3-13); E. Zolla, *Yeats's Esoteric Method*; E. Cagnacci, *Ritratto d'artista: Synge visto da Yeats* (pp. 25-35); F. Ruggieri, *Suggestioni yeatsiane per un "Ritratto d'artista"* (pp. 36-42); J. FitzGerald, *After Yeats – Story-telling in Flann O'Brien's* At Swim-Two-Birds (pp. 45-58); J. Hendrik Meter, *Un "cugino" di Yeats: Adriaan Roland Holst* (pp. 59-88); A. Mariani, *Yeats in Merril: maschera e figura* (pp. 89-105); B. Arnett Melchiori, *Browning, Yeats and Paul Durcan: Men and Masks* (pp. 106-111); N. d'Agostino, *Lettura della poesia di Yeats Friends* (pp. 115-126); A. L. Johnson, *Yeats's Cold Heaven* (pp. 127-157); J. Risset, *Il dialogo circolare: Bonnefoy traduttore di Yeats* (pp. 158-166); A. Marianni, *Tradurre poesia. W.B. Yeats* (pp. 167-178); F. Fantaccini, *Le traduzioni italiane delle opere di Willim Butler Yeats: rassegna bibliografica* (pp. 181-213).

2 E. G. Carlotti, *Le danze dei simboli. Scrittura e pratica scenica nel teatro di W.B. Yeats*, ETS, Pisa.

Include materiale già apparso in 1986/6 e 1987/16.

3 G. Franci, *The Myth of the Orient Passes Through Ravenna: English and Italian Artists of the* Fin de siècle, «Journal of Anglo-Italian Studies», 3, pp. 190-198.

Su Yeats pp. 194-196.

4 M. Cataldi, *William Butler Yeats: «No Mind can Engender Till Divided into Two»*, in E. Melon (a cura di), *L'effetto autobiografico. Scritture e letture del soggetto nella letteratura europea*, Tirrenia Stampatori, Torino, pp. 79-95.

Rileva come in Yeats autobiografia e mitologia siano imprescindibili l'una dall'altra. Analizza *Reveries of Childhood and Youth* e i *plays* del "Ciclo di Cuchulain".

5 M. Maggio, *Nota introduttiva* a W. B. Yeats, *Rosa Alchemica*, trad. di S. Guizzi, ADEA, Milano, pp. 7-25.

6 R. Copioli, *Nota introduttiva* a W. B. Yeats, *Il crepuscolo celtico*, Bompiani, Milano, 7-18. Note alle pp. 183-184.

Ristampa di 1987/7.

7 C. Pomaré, *Visioni e voci della modernità: William Butler Yeats*, in Ead., *La visione e la voce. Percorsi paralleli dai romantici ai moderni*, Edizioni dell'orso, Alessandria, pp. 71-118.

Analisi delle radici romantiche della produzione di Yeats attraverso l'idea della raffigurazione dell'attività poetica in termini di visione e voce.

8 G. Barfoot, *W. B. Yeats and Thomas Hardy*, «Esperienze letterarie», XVII, 2, 77-86.

Ristampa di 1992/19.

9 S. Danieluzzi, *Shelley, Yeats, l'ebreo errante e l'eterno ritorno*, in E. Fintz Menascé (a cura di), *L'ebreo errante. Metamorfosi di un mito*, Cisalpino, Milano, pp. 183-218.

Sull'immagine shelleyana dell'ebreo errante nella tarda poesia di Yeats (in particolare su *The Gyres* e *The Man and the Echo*) e in *A Vision*.

10 T. Cerutti, *An Old Man's Frenzy: riflessi blakiani in Yeats*, in Ead. (a cura di), *Da Blake al Modernismo. Saggi sull'eredità romantica*, Adriatica, Bari, pp. 43-68.

Sulla suggestione blakiana in Yeats.

11 A. Sportelli, *Blake nella critica modernista*, in T. Cerutti (a cura di), *Da Blake al Modernismo. Saggi sull'eredità romantica*, Adriatica, Bari, pp. 93-108.

Cenni ai saggi yeatsiani su Blake.

12 E. Siciliani, *William Butler Yeats: «A Great Poet but a Dramatist Manqué»*, in T. Cerutti (a cura di), *Da Blake al Modernismo. Saggi sull'eredità romantica*, Adriatica, Bari, pp. 171-258.

Lunga e dettagliata ricostruzione della carriera teatrale di Yeats.

13 T. S. Eliot, *W. B. Yeats*, trad. di A. Giuliani, in R. Sanesi (a cura di), T. S. Eliot, *Opere 1939-1962*, Bompiani, Milano, pp. 249-263.

Pubblicato originariamente in *On Poetry and Poets*, Faber, London 1957.

14 A. Carotenuto, *Jung e la letteratura del XX secolo*, «Giornale storico di psicologia dinamica», 17, 33, gennaio, pp. 3-18.

Sul rapporto Jung-Yeats. Cfr. 1995/9.

15 R. Copioli, *La voce della coscienza*, «Il giornale», 10 gennaio.

Su W. B. Yeats, *Fantasmi d'infanzia e di gioventù*, Theoria, Roma-Napoli 1992. Cfr. T:1992/4.

16 C. Concilio, recensione a W. B. Yeats, *Fantasmi d'infanzia e di gioventù*, Theoria, Roma-Napoli 1992, «L'indice dei libri del mese», 3, marzo, 18/II.

17 S. Perosa, *L'immaginazione coltivata,* introduzione a Henry James, *Un bambino e gli altri*, a cura di S. Perosa, Neri Pozza, Vicenza, pp. ix-xxxv.

Riferimenti a *Reveries over Childhood and Youth*.

1994

1 L. Bombardi, *Il sogno delle ossa. La tragica visione della contemporaneità*, «Origini», 23, pp. 23-25.

Su *The Dreaming of the Bones*. Cfr. anche T:1994/8.

2 M. Chiamenti, *La ricerca del padre. Il pater patriae e l'enfant de la patrie*, «Semicerchio», XI, 1-2, pp. 2-19.

Su Yeats alle pp. 15-17.

3 A. L. Johnson, *The Verbal Art of W.B. Yeats*, ETS, Pisa.

Contiene nove saggi precedentemente pubblicati. Cfr. 1977/3, 1978/1, 1978/2, 1985/1, 1986/1, 1987/3, 1988/4, 1989/3, 1989/5, 1993/1.

4 F. Buffoni, *Il primo Yeats*, in C. Pagetti (a cura di), *L'impero di carta. La letteratura inglese del secondo Ottocento*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, pp. 294-300.

Analisi della prima poesia yeatsiana fino a *The Wild Swans at Coole* e dell'influenza di Hallam e Pater. Cenni all'*anthitetical theory.*

5 M. Bacigalupo, *Introduzione* a W. B. Yeats, *Calvario/La Resurrezione/Purgatorio*, trad. di M. Morasso, Società Letteraria Rapallo, Rapallo, pp. 5-19.

Nota bibliografica, *Bibliografia* di M. Morasso. Cfr. T:1994/2.

6 Anonimo, *Nota introduttiva* a W. B. Yeats, *I racconti di Hanrahan il Rosso*, traduzioni di P. Frandini, R. Copioli, L'Unità, Roma, pp. 5-6.

Cfr. T:1994/6.

7 P. Meneghelli, *Una galleria di personaggi,* introduzione a W. B. Yeats, *Fiabe irlandesi*, Newton Compton Editori, Roma, pp. 7-14.

Nota biobibliografica alle pp. 15-18. Cfr. T:1994/5.

8 E. Zolla, *William Butler Yeats*, in Id., *Lo stupore infantile*, Adelphi, Milano, pp. 203-213.

Versione italiana del saggio apparso in 1993/1. Studio dell'esoterismo yeatsiano.

9 M. Artusio Raspo, *L'ambigua essenza della poesia di Yeats*, «Cultura e società», XIV, 4, pp. 31-32.

Sulla conflittualità tra astrazione ed azione, tra vita privata e vita pubblica in Yeats.

10 N. D'Agostino, *Lettura di una poesia di Yeats Friends*, in L. Innocenti, F. Marucci, P. Pugliatti (a cura di), *Semeia. Itinerari per Marcello Pagnini*, Il Mulino, Bologna, pp. 385-394.

Già apparso in 1993/1.

11 A. L. Johnson, *W. B. Yeats's* An Irishman Foresees His Death, in L. Innocenti, F. Marucci, P. Pugliatti (a cura di), *Semeia. Itinerari per Marcello Pagnini*, Il Mulino, Bologna, pp. 369-384.

Analisi strutturale e stilistica della poesia.

12 G. Melchiori, *Joyce: il mestiere dello scrittore*, Einaudi, Torino.

Su Yeats pp. 58-59 e *passim*.

13 P. M. Trivelli, *Da Geronimo a Yeats*, «Il messaggero», 13 maggio.

Recensione a W. B. Yeats, *Autobiografie*, trad. di A. Passi, Adelphi, Milano 1994. Cfr. T:1994/4.

14 R. Copioli, *Yeats, l'Omero irlandese che voleva cambiare il mondo*, «Il giornale», 15 maggio.

Recensione a W.B. Yeats, *Autobiografie*, Adelphi, Milano 1994.

15 R. Mussapi, *Yeats, poster per l'Irlanda*, «L'informazione», 18 maggio.

Recensione a W. B. Yeats, *Autobiografie*, cit.

16 W. Mauro, *Autoritratto di Yeats e dell'era vittoriana*, «Il giorno», 22 maggio, p. 20.

Recensione di W. B. Yeats, *Autobiografie*, Adelphi, Milano 1994.

17 P. Delogu, *Un pool d'autori rilegge W.B. Yeats*, «Il tempo», 23 maggio.

Recensione a *Yeats oggi. Studi e ricerche*, a cura di C. de Petris, Terza Università degli studi di Roma-Dipartimento di letterature comparate, Roma 1993. Cfr 1993/1.

18 E. Zolla, *Balla con gli spiriti d'Irlanda*, «Corriere della sera», 5 giugno, p. 20.

Recensione a W.B. Yeats, *Autobiografie*, Adelphi, Milano 1994.

19 P. Citati, *Yeats spirito folletto*, «La repubblica», 14 giugno, pp. 32-33.

Recensione a W. B. Yeats, *Autobiografie*, Adelphi, Milano 1994.

20 S. Manferlotti, *Nuovo come l'alba*, «L'unità», 20 giugno, p. 8.

Recensione a W. B. Yeats, *Autobiografie*, Adelphi, Milano 1994.

21 M. D'Amico, *Capricci irlandesi dell'aristocratico Yeats*, «La stampa», 25 giugno, pp. 4-5.

Recensione a W. B. Yeats, *Autobiografie*, Adelphi, Milano 1994, nel supplemento "Tuttolibri".

22 L. Manera, *Stregati da un brivido*, «La stampa», 28 giugno, p. 15.

Recensione a *Un secolo di fantasmi. 26 racconti da Goethe a Yeats*, a cura di L. D'arcangelo, Mondadori, Milano 1994 (Cfr T:1994/1).

23 R. Gonzaga, *Il "dandy" che sognava l'assoluto*, «Il quotidiano», 30 giugno.

Recensione a W. B. Yeats, *Autobiografie*, Adelphi, Milano 1994, nel supplemento «Cultura e società». Cfr. T:1994/4.

24 V. Reggi, recensione a *Yeats oggi. Studi e ricerche*, a cura di C. de Petris, Terza Università degli Studi di Roma-Dipartimento di letterature comparate, Roma (Cfr. 1993/1), «Irish Studies Review», 6, Spring, pp. 42-43.

25 I. Bignardi, *Yeats e Swift insieme a Dublino*, «La repubblica», 7 settembre.

Recensione al film *Words Upon the Window Pane* di M. McGuckian.

26 D. Martino, *Yeats nello specchio delle origini. Ricordi e superstizioni di un Buddha celtico*, «Il manifesto», 8 settembre.

Recensione a W. B. Yeats, *Autobiografie*, Adelphi, Milano 1994, nl supplemento "La talpa: Libri", p. iii.

27 C. Forti, *Yeats racconta Yeats*, «Il giornale d'Italia», 14 settembre.

Recensione a W. B. Yeats, *Autobiografie*, Adelphi, Milano 1994, nl supplemento "La talpa: Libri".

28 M. Ferrari, *«Into the Desolation of Reality»: il paradosso della conoscenza in* Meru *di W.B. Yeats*, «Il confronto letterario», 11, 21, maggio, pp. 167-171.

1995

1 G. Tomasi di Lampedusa, *W.B. Yeats e il risorgimento irlandese*, e *William Butler Yeats e il "Crepuscolo Celtico"*, in Id., *Opere*, introd. e premesse di G. Lanza Tomasi, Mondadori, Milano, pp. 469-484 e pp. 1190-1196.

Ristampa di 1926/1 e di 1991/1. Cfr. anche 1987/1, 1989/1 e 2.

2 G. D'Elia, *In un saggio di Anthony L. Johnson "Effetti speciali" e simbolismi in William Yates* [sic], «Corriere del giorno», 11 gennaio 1995, p. 3.

Recensione a A. L. Johnson, *The Verbal Art of W.B. Yeats*, ETS, Pisa 1994. Cfr 1994/3.

3 R. Copioli, *La rosa dell'ombra,* introduzione a W.B. Yeats, *La rosa segreta*, a cura di R. Copioli, Guanda, Parma, pp. 9-27.

Cfr. T:1995/6.

4 S. Carotenuto, Byzantium *di W. B. Yeats: le complessità dell'arte,* in A. Lombardo (a cura di), *La figlia che piange. Saggi su poesia e meta-poesia*, Bulzoni, Roma, pp. 223-237.

5 E. G. Lynch, *To Byzantium and Back: A Welcome Asymmetry*, in A. Lombardo (a cura di), *La figlia che piange. Saggi su poesia e meta-poesia*, Bulzoni, Roma, pp. 239-260.

Questo e il saggio precedente analizzano l'idea di Bisanzio in Yeats e si soffermano sulle due poesie *Sailing to Byzantium* e *Byzantium*.

6 G. Melchiori, *Yeats and Joyce:* The Tower, in G. Melchiori, *Joyce's Feast of Languages*, ed. by F. Ruggieri, Bulzoni, Roma, pp. 131-135.

Cenni ai contributi linatiani su autori irlandesi apparsi su «Il convegno».

7 F. Sansa, *In bici nell'Irlanda del poeta*, «Airone. Il mensile della natura e delle civiltà», 15, 166, pp. 116-136.

Tour ciclistico nella terra di Yeats. Illustrato.

8 A. Carotenuto, *Jung e la letteratura del XX secolo*, Bompiani, Milano.

Su Yeats alle pp. 98-101. Comprende 1993/14.

9 U. Musarra-Schröder, recensione a *Yeats oggi. Studi e ricerche*, a cura di C. de Petris, Terza Università degli Studi di Roma-Dipartimento di letterature comparate, Roma, «Spiegel der letteren», 37, 4, pp. 345-347.

Cfr. 1993/1.

10 P. Citati, *Le astuzie del giovane Yeats*, «La repubblica», 16 luglio, pp. 24-25.

Recensione a W. B. Yeats, *La rosa regreta*, a cura di R. Copioli, Guanda, Parma 1995. Cfr. T:1995/5.

11 E. Cotta Ramusino, rec. a A. L. Johnson, *The Verbal Art of W. B. Yeats*, ETS, Pisa 1994, «Il confronto letterario», XII, 24, pp. 808-811.

Cfr. 1994/3.

12 N. Tedesco, *Teoria (e poesia) delle ombre. Cultura della crisi e dormiveglia mediterraneo in Lucio Piccolo*, in Id., *Poeti siciliani del Novecento*, Flaccovio editore, Palermo, pp. 49-64.

Pubblicato precedentemente come *Teoria e poesia delle ombre. Cultura della crisi e dormiveglia mediterraneo*, «L'illustrazione italiana», 62, aprile, 1989.

13 E. Farinella, *La nuova cultura irlandese,* in Id., *L'Irlanda terra di magia: la cultura gaelica e l'Europa unita*, Bonanno, Acireale, pp. 65-87.

Su Yeats cfr. le pp. 67-70.

1996

1 G. Scatasta, *Il teatro di Yeats e il nazionalismo irlandese (1890-1910)*, Pàtron, Bologna.

Comprende capitoli su la storia 'ufficiale' e 'alternativa' del teatro irlandese, sulle prime prove drammatiche yeatsiane, e sull'influenza di Yeats sugli scrittori successivi.

2 M. D'Amico, *Morta la mamma di Mary Poppins*, «La stampa», 25 aprile, p. 21.

Su P. Lyndon Travers, «che fu incoraggiata da Yeats».

3 M. Zurletti, *Canto armonico e noioso:* Spiritus Mundi *o l'assenza celebrata*, «La repubblica», 2 luglio, pp. 44.

Recensione all'opera *Spiritus Mundi* di M. Squillante, tratta dalla lirica di William Butler Yeats *The Second Coming*, rappresentata al 39° Festival di Spoleto, il 28, 29 e 30 giugno 1996. Cfr. T:1996/3.

3A G. Raboni, *Teatro: Varetto rilegge Yeats. Silenzio, vi parla il mitico Cuchulain*, «Corriere della sera», 18 luglio, p. 27.

Recensione alla produzione di *On Baile's Strand* per la regia di G. Varetto al Festival delle Colline di Torino.

4 *Yeats e l'autobiografismo*, a cura di M. Cataldi, Tirrenia Stampatori, Torino.

Contiene: *Introduzione* di C. Marengo Vaglio (pp. 7-9); *W.B. Yeats: An Experiment in Living*, di B. Kennelly (pp. 11-33); *Memoria e autoritratto in* Autobiographies di T. Cerutti (pp. 35-58); *Dietro lo schermo dei primi ricordi*, di M. Cataldi (pp. 59-77); *Dall'autobiografia al mito. La soglia "esatta" del sublime quotidiano* di R. Copioli (pp. 79-89); *L'incubo della macchia da cucire: una lettura junghiana*, di R. Oliva (pp. 91-109); On Baile's Strand*: un'epica nazionale,* di D. Kiberd (trad. di M. Cataldi) (pp. 111-122); *«The deliberate creation of a great mask». Yeats e Alcibiade*, di C. Marengo Vaglio (pp. 123-140); *Il tempo è confermato,* di V. Fissore (pp. 141-151).

5 A. Marianni, *William Butler Yeats. La voce della memoria*, «Poesia», 100, novembre, pp. 41-42.

6 C. De Luca, *Nota critica*, in W. B. Yeats, *Fiabe irlandesi*, L'unità/Einaudi, Roma, pp. 137-141.

Cfr. T:1996/4.

7 E. Krumm, *Introduzione alla sezione Poeti inglesi*, in P. Gelli (a cura di), *Poesia europea del Novecento 1900-1945*, prefazione di G. Raboni, Banca Popolare di Milano, Milano, pp. 315-325.

Cfr. T:1996/5.

8 E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano, in due tomi.

Si veda l'*Indice dei nomi* per i numerosi riferimenti a Yeats. Contiene anche 1976/3.

9 E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Mondatori, Milano.

Cfr. l'*Indice dei nomi* per i riferimenti a Yeats.

10 S. Heaney, *Yeats come esempio?*, in Id., *Attenzioni. (Preoccupations Prose scelte 1968-1978)*, trad. di P. Vaglioni, Fazi, Roma, pp. 109-131.

11 A. L. Johnson, *W. B. Yeats's* Adam Curse, in C. Dente Baschiera, M. Domenichelli, A. L. Johnson (a cura di), *Lo spazio della conversazione*, ETS, Pisa, pp. 235-248.

12 G. Cerulli, *Dialogo e dialogismo. Vari tipi di voci in poesia*, in C. Dente Baschiera, M. Domenichelli, A. L. Johnson (a cura di), *Lo spazio della conversazione*, ETS, Pisa, pp. 61-73.

Contiene alcune note sull'idea yeatsiana di maschera.

13 A. L. Johnson, *Yeats's Mediterranean Perspective and* The Statues, in G. Serpillo, D. Badin (eds.), *Insulae/Islands/Ireland The Classical World and the Mediterranean*, Tema, Cagliari, pp. 17-51.

Saggio in cui vengono analizzati lo stile, le numerosissime allusioni, i riferimenti alla teoria dei cicli della storia at work nella poesia *The Statues*.

14 E. Cotta Ramusino, *Yeats and the idea of Tradition*, in G. Serpillo, D. Badin (eds.), *Insulae/Islands/Ireland The Classical World and the Mediterranean*, Tema, Cagliari, pp. 357-363.

15 E. Reggiani, *In attesa della vita. Introduzione alla poetica di Derek Mahon*, Vita e Pensiero, Milano.

Numerosi i riferimenti a Yeats. Vedi l'*Indice dei nomi*.

16 A. R. Falzon, *Billyum ad Avalon: W.B. Yeats e il ciclo arturiano*, «Semicerchio», XIV, 1, pp. 22-28.

Sulle poesie yeatsiane che attingono al ciclo arturiano.

17 A. L. Johnson, *Il tempo e il mito: Yeats, Eliot, Pound, Joyce e William Butler Yeats*, e *Il Rinascimento irlandese*, trad. di M. Trucchi, in S*toria della civiltà letteraria inglese*, diretta da F. Marenco; vol. 3: *Il "moderno". Dopoguerra e postmoderno. Le letterature di lingua inglese*, UTET, Torino, pp. 251-256 e pp. 291-333.

18 W. Balzano, *Il patchwork post-coloniale irlandese*, «Annali. Anglistica. Istituto Universitario Orientale», 38, 3–39, 1, 1995-1996, pp. 105-140.

Sul volume di Declan Kiberd, *Inventing Ireland*, Cape, London 1995, con un'intervista all'autore.

1997

1 M. Francioni, *Eliot, Yeats e la senescenza*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», L, 1, gennaio-marzo, pp. 59-78.

Studio della soluzione delle antinomie collegate alla tematica della senescenza in Elio e Yeats.

2 E. Cotta Ramusino, *La produzione giovanile di William Butler Yeats. Percorsi di un'identità poetica e culturale*, La Nuova Italia Editrice, Scandicci.

Sull'importanza del 'luogo', dello spazio nella letteratura irlandese e nelle opere di Yeats. Analizza *The Wanderings of Oisin*, le raccolte poetiche giovanili, facendo riferimento anche a poesie 'non-canoniche'. Vasta bibliografia conclusiva.

3 G. Serpillo, recensione a *Yeats e l'autobiografismo*, a cura di M. Cataldi, Tirrenia Stampatori, Torino 1996, «Il Tolomeo», II, pp. 122-123.

Cfr. 1996/3.

4 M. C. Bonazzi, *Yeats, oroscopi d'amore per la dea torturatrice*, «La stampa», 9 marzo.

Recensione a R. Foster, *W.B. Yeats. A Life. I: The Apprentice Mage*, Oxford U. P., Oxford 1997.

5 A. M. Porta Tessitore, *Irish Voices on the Stage. The Celtic Revival – Three one-act plays. W. B. Yeats, J. M. Synge, A. Gregory*, SEI, Torino.

Pubblicazione didattica. Contiene il testo annotato di *The Land of Heart's Desire*, con introduzione, esercitazioni e nota biobibliografica su Yeats.

6 M. R. Dolce, *Nazionalismo e decolonizzazione: W. B. Yeats* Verso Bisanzio, «Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere. Università di Lecce», 19, pp. 77-94.

7 P. M. Prosio, *Eliot e Yeats* (pp. 135-138); *Antenati* (pp. 139-150); *Cinquant'anni* (pp. 151-153), in Id., *Le parole del tempo. Dodici variazioni da Flaubert a Kierkegaard*, Fògola, Torino.

Ristampa di T:1992/3.

8 P. Migliorini, *William Butler Yeats*, in Id., *I premi Nobel: la vita, le scoperte e i successi dei premiati in fisica, chimica, medicina letteratura, pace, economia dal 1901 a oggi*, La Vita Felice, Milano, p. 79.

Cfr. la ristampa 2000/11.

1998

1 R. Oliva, *Postfazione* a W. B. Yeats, *Rosa Alchemica*, a cura di R. Oliva, SE, Milano, pp. 67-110.

Nota biobibliografica alle pp. 111-112. Ristampa di 1976/2. Cfr. T:1998/2.

2 V. Papetti, *Manganelli e gli inglesi*, «Nuovi argomenti», 1-2, 5° serie, gennaio-giugno, pp. 356-365.

Studia il Manganelli anglista.

3 N. De Marco, *William Butler Yeats and the poetry of experience*, in F. Marroni, M. Costantini, R. D'Agnillo (a cura di), *Percorsi di poesia irlandese*, Tracce, Pescara, pp. 11-22.

4 C. Mucci, *W. B. Yeats: modernismo, arte magica e poesia*, in F. Marroni, M. Costantini, R. D'Agnillo (a cura di), *Percorsi di poesia irlandese*, Tracce, Pescara, pp. 23-38.

5 L. Marchetti, *Sailing to Byzantium: parodia e nostalgia in W.B. Yeats*, in F. Marroni, M. Costantini, R. D'Agnillo (a cura di), *Percorsi di poesia irlandese*, Tracce, Pescara, pp. 39-48.

6 M. Sette, *Yeats e i romantici*, in F. Marroni, M. Costantini, R. D'Agnillo (a cura di), *Percorsi di poesia irlandese*, Tracce, Pescara, pp. 49-62.

7 F. Fantaccini, *Montale, Lucio Piccolo e l'opera di William Butler Yeats*, in F. Marroni, M. Costantini, R. D'Agnillo (a cura di), *Percorsi di poesia irlandese*, Tracce, Pescara, pp. 143-163.

8 R. D'Agnillo, *W. B. Yeats and Desmon Egan: Two Refuge-poems*, in F. Marroni, M. Costantini, R. D'Agnillo (a cura di), *Percorsi di poesia irlandese*, Tracce, Pescara, pp. 263-275.

9 F. Fantaccini, *La poesia irlandese contemporanea: proposte bibliografiche*, in F. Marroni, M. Costantini, R. D'Agnillo (a cura di), *Percorsi di poesia irlandese*, Tracce, Pescara, pp. 277-311.

10 K. P. S. Jochum, recensione a *Percorsi di poesia irlandese*, a cura di F. Marroni, M. Costantini, R. D'Agnillo, Tracce, Pescara 1998, «Yeats. An Annual of Critical and Textual Studies», XVI, pp. 277-279.

Cfr. C:1998/3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

11 T. Pais Becher, *William Butler Yeats e gli U2*, in Ead., *L'Irlanda degli U2. Musica, letteratura e radici culturali*, Arcana, Padova, pp. 75-88.

Sul contesto 'storico-poetico' di *Sunday Bloody Sunday* degli U2.

12 R. A. Rizzo, *Bierce-Jerome-Yeats. Tales of the Supernatural*, Ghisetti e Corvi, Milano.

Su Yeats alle pp. 68-91. Cfr. T:1998/7.

13 G. Barfoot, *W. B. Yeats and Thomas Hardy*, in G. Singh, G. Barfoot (a cura di), *Il Novecento inglese e italiano. Saggi critici e comparativi*, Campanotto, Udine, pp. 181-89. Collana: «Zeta università. 65».

Ristampa di 1992/19 e 1993/8.

1999

1 F. D'Alfonso, *L'itinerario ontologico di* Rosa Alchemica *di W. B. Yeats*, «Itinerari», seconda serie, pp. 111-124.

2 A. Gentili, *The Wild Dog Rose (Rosa di macchia). Paradigma della poesia inglese d'Irlanda dopo Yeats*, «Semicerchio», 20-21, pp. 78-83.

Essenzialmente su Montague. Cenni a Yeats. Riproduce in parte 1992/16.

3 A. L. Johnson, *Sound and Symbol in Yeats's* The Lake Isle of Innisfree, in C. De Petris, J. Ellis D'Alessandro, F. Fantaccini (eds.), *The Cracked Lookingglass. Contributions to the Study of Irish Litrature*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 75-89.

4 G. Scatasta, *On the Necessity of Having a father and Not Keeping Bad Company*, in C. De Petris, J. Ellis D'Alessandro, F. Fantaccini (eds.), *The Cracked Lookingglass. Contributions to the Study of Irish Litrature*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 99-107.

Sul rapporto padre-figlio nella cultura irlandese e sulla ricerca yeatsiana di «literary fathers» e di una tradizione irlandese.

5 M. Rose, *L'incontro tra Oriente e Occidente. Il caso di* At the Hawk's Well *di W. B. Yeats*, in A. Destro, A. Sportelli (a cura di), *Ai confini dei generi. Casi di ibridismo letterario*, Graphis, Bari, pp. 166-175.

6 M. Nieli, *«Mirror on Mirror». Yeats e la tradizione ermetica*, in A. Lombardo (a cura di), *Gioco di specchi. Saggi sull'uso letterario dell'immagine dello specchio*, Bulzoni, Roma, pp. 445-467.

7 M. Petrusewicz, *Un sogno irlandese. La storia di Constance Markiewicz comandante dell'IRA (1868-1927)*, Manifestolibri, Roma.

Numerosi i riferimenti a Yeats.

8 A. L. Johnson, *W. B. Yeats's* In Memory of Eva Gore-Booth and Constance Markiewicz, in G. Silvani, B. Zucchelli (a cura di), *Poesia e memoria poetica. Scritti in onore di Grazia Caliumi*, Università di Parma-Facoltà di Lettere e Filosofia, Parma, pp. 431-453. Collana: «Civiltà delle scritture. 15».

9 S. Vannini, *The Genesis of* The Second Coming. *A Textual Analysis of the Manuscript Draft*, «Yeats. An Annual of Critical and Textual Studies», vol. XVI, 1998, pp. 100-132.

10 S. Vannini, *Echoes of Ancestors. Literary Reverberations in Yeats's* The Second Coming, «Canadian Journal of Irish Studies», 20, 1-2, July-December, pp. 323-336.

11 F. Fantaccini, *Passione o esercizio? Solmi e Giudici traduttori di Yeats*, «Traduttologia», 1, 2, maggio-agosto, pp. 29-57.

12 G. Scatasta, *Il purgatorio dell'interpretazione*, pp. 23-40; *W. B. Yeats su Purgatorio*, pp. 41-44; *Bibliografia*, pp. 45-46, in W. B. Yeats, *Purgatorio*, trad. e postfazione di G. Scatasta, con testo a fronte, Capitello del sole, Bologna.

Cfr. T:1999/2.

13 *Erin. Mito, storia, attualità dell'isola verde. Rivista del Centro Studi sull'Irlanda* (Firenze), numero monografico su W. B. Yeats (1865-1939).

Contiene: La redazione, *Sessant'anni fa moriva William Butler Yeats*, p. 3; *Cronologia della vita e delle opere di W. B. Yeats*, pp. 10-11; N. Farinelli, *Magia, essoterismo e folklore in William Butler Yeats. Intervista a Luca Gallesi*, pp. 12-15; *Il suonatore di fiddle di Dooney*, traduttore non indicato, p. 15; C. Lapraik Guest, *Osservazioni sulla poesia di W. B. Yeats*, pp. 16-18; M. D'Amico, *Capricci irlandesi dell'aristocratico Yeats*, pp. 19-20 (ristampa di C:1994/21); L. Gallesi, *Yeats politico*, pp. 21-23; La redazione, *W.B. Yeats su Internet*, p. 23; E. Mac Manus, *Introduzione alla 'Discografia' di W. B. Yeats*, p. 24.

14 Cfr. 2001/8.

2000

1 D. Benati, *Da Yeats agli U2*, in *Voci e suoni d'Irlanda*, trad. e voce recitante A. Bertoni, musiche F. D'Aniello e M. Giuntini, con la partecipazione di P. Angus, Edizioni del Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia, pp. 8-9.

Libretto che accompagna il CD omonimo (Archivio sonoro del Teatro Municipale di Reggio Emilia - 013) che propone la registrazione dello spettacolo tenutosi al Teatro Cavallerizza, sabato 20 gennaio 2000, Contiene otto poesie di Yeats. (Cfr: T:2000/1 e 2000/2; C:2000/2).

2 A. Bertoni, *Introduzione* a *Da Yeats agli U2. Una serata di poesia e musica irlandese*, Teatro Cavallerizza, sabato 29 gennaio 2000, traduzioni e voce A. Bertoni, musiche F. D'Aniello, M. Giuntini, Edizioni del Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia, pp. 5-9.

Cfr. T:2000/1 e 2; C:2000/1.

2A J. A. V. Chapple, *Gaskell and Yeats. A Common Culture?*, in E. Ettorre, A. Mariani, F. Marroni (a cura di), *Before Life and After. Poesia narrativa nell'epoca vittoriana*, Tracce, Pescara, pp. 175-185.

Indaga i legami tra *Wives and Daughters* di Gaskell e la poesia yeatsiana.

3 E. Reggiani, *«Fragmentary Symbolists»: Keatsian Gusts in Yeats's* The Wind Among the Reeds, in A. C. Christensen, L. M. Crisafulli Jones, G. Galigani, A. L. Johnson (eds.), *The Challenge of Keats. Bicentenary Essays 1795-1995*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta (GA), pp. 257-273.

Ristampato in traduzione italiana in 2001/14.

4 L. Sanna, *Agnes Tobin: estasi petrarchesche*, in «Letterature straniere 2. Quaderni della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Cagliari», aprile, pp. 51-71.

Cenni all'amicizia di Tobin con Yeats.

5 G. Cianci, *Il Modernismo e il primo Novecento*, in P. Bertinetti (a cura di), *Storia della letteratura inglese*, vol. 2: *Dal Romanticismo all'età contemporanea. Le letterature in inglese*, Einaudi, Torino, pp. 182-185 e pp. 230-232.

6 M. Bacigalupo, *Yeats and the "Quarrel over Ruskin"*, in T. Cerutti (ed.), *Ruskin and the Twentieth Century. The Modernity of Ruskin*, Mercurio, Vercelli, pp. 37-48.

7 A. R. Falzon, *Il sonetto e il Modernismo in Gran Bretagna*, «Semicerchio», XXIII, 2, pp. 7-13.

Cenni alla poesia di Yeats.

8 V. Papetti, *Manganelli e gli inglesi*, in Ead. (a cura di), *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Editori Riuniti, Roma, pp. 184-192.

Riproduce il testo apparso in 1998/2.

9 A. L. Johnson, *Yeats and the Major Romantic Poets*, in D. Pierce (ed.), *W.B. Yeats: Critical Assessments*, vol. 4, Helm, Mountfield-Robertsbridge, pp. 624-635.

Riproduce il saggio pubblicatio in 1994/3.

10 R. Michelucci, *Il nazionalismo culturale irlandese. Rinascimento Celtico*, «Storia e dossier», XV, 154, novembre, pp. 50-56.

11 P. Migliorini, *William Butler Yeats*, in Id., *I premi Nobel: la vita, le scoperte e i successi dei premiati in fisica, chimica, medicina letteratura, pace, economia dal 1901 a oggi*, La Vita Felice, Milano.

Ristampa di 1997/5.

12 A. R. Falzon, *Yeats and Water*, in Id., *Negative indicative: Philp Larkin in the Forties. A Study in Transformation*, ETS, Pisa, pp. 53-70.

Sulle tracce yeatsiane in Larkin.

2001

1 P. Bertinetti, *Il teatro irlandese da Yeats a Friel*, in R. Alonge, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Einaudi, Torino, pp. 221-231.

2 N. Savarese, *Yeats e Michio Ito*, n R. Alonge, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Einaudi, Torino, pp. 1137-1140.

3 D. Albright, *Chiliasm in the Twentieth Century*, in M. Bacigalupo, A. L. Giavotto (a cura di), *Critica del Novecento. Criticizing the Twentieth Century*, Tilgher, Genova, pp. 381-387.

Alcune note su *The Second Coming.*

4 E. Bizzotto, *La Tragic Generation: Dowson e Yeats*, in Ead., *La mano e l'anima. Il ritratto immaginario* fin de siècle, Cisalpino, Milano, pp. 113-132.

5 C. O'Brien, *Margherita Guidacci e la letteratura irlandese*, in M. Ghilardi (a cura di), *Per Margherita Guidacci. Atti delle giornate di studio*, Le Lettere, Firenze, 2001, pp. 227-238.

Cenni a 1961/7 e a 1971/3.

6 F. Ciompi, recensione a W. B. Yeats, *La scala a chiocciola*, a cura di A. L. Johnson, traduzioni di A. Marianni, Rizzoli, Milano 2000 (cfr. T:2001/4), «Soglie. Rivista quadrimestrale di poesia e critica», III, 1, aprile, pp. 73-75.

7 A. Modena, *Itinerari europei, percorsi lombardi*, in *Carlo Linati a 50 anni dalla morte*, Comune di Como - CEPU - Famiglia Comasca, Como, pp. 40-47.

Cenni alle traduzioni linatiane da Yeats, Synge e Lady Gregory.

8 J. Fitzgerald, Cathleen Ni Houilihan *di W. B. Yeats e la tradizione dell'aisling nella poesia gaelica*, trad. di L. Amodio, in C. De Petris, M. Stella (a cura di), *Continente Irlanda. Storia e scritture contemporanee*, Carocci, Roma, pp. 205-218.

Precedentemente pubblicato in inglese come *Yeats's* Cathleen Ni Houilihan *and the Aisling Tradition in Gaelic Poetry*, in T. Bela, Z. Mazur (eds.), *Tradition and Postmodernity: English and American Studies and the Challenge of the Future, Proceedings of the Eighth International Conference on English and American Literature and Language, Kraków, April 7-9, 1999*, Universitas, Kraków 1999, pp. 189-201.

9 R. Runcini, *L'orrore ben temperato del Fantastico irlandese: Yeats, Wilde, Stoker*, in C. De Petris, M. Stella (a cura di), *Continente Irlanda. Storia e scritture contemporanee*, Carocci, Roma, pp. 229-242.

10 M. Morini, *Poeti inglesi del secondo Novecento*, Edizioni dell'Arco, Milano.

Cenni a Yeats.

11 N. La Piana, *Un "metafisico" siciliano di tradizione inglese: Lucio Piccolo*, «Agorà», 2, 6, luglio-settembre, p. 64-69.

12 S. Palumbo, *I Piccolo di Calanovella. Magia e poesia*, Novecento, Palermo.

Cenni al rapporto Yeats-Piccolo. Riproduce la traduzione manoscritta di *The Hour Before Dawn* a p. 77.

13 G. Serpillo, *The Old Man in Yeats's Poetry: Paradoxa Senectute*, in Id., *Kingfishers. Essays on Irish and English Poetry*, with an introduction by B. Arkins, The Goldsmith Press/Università degli Studi di Sassari-Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Newbridge/Sassari, pp. 115-129.

Riproduce in parte 1981/14.

14 E. Reggiani, *The «complimentary dream» perhaps. I generi letterari in William Butler Yeats*, in A. Sportelli (a cura di), *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, Laterza, Roma-Bari, pp. 142-167.

Ristampato in 2004/2.

15 *L'anima e i prestigi. Lucio Piccolo e il suo mondo*, catalogo della Mostra bibliografico-documentaria nel centenario della nascita, Biblioteca della Regione siciliana, Palermo 23-30 ottobre 2001, Assessorato dei beni culturali e ambientali e della pubblica istruzione, Palermo.

Numerosi riferimenti a Yeats.

16 E. Cotta Ramusino, rec. a *La scala a chiocciola e altre poesie*, introduzione e commento di A. L. Johnson, trad. di A. Mariani, Rizzoli, Milano 2000, «Il confronto letterario», 18, 35, pp. 265-267.

Cfr. T:2000/7.

17 F. Bugliani, rec. a *The Secret Rose*, testo inglese con traduzione italiana a fronte e presentazione di S. Danieluzzi, Unicopli, Milano, 1991, «Yeats Annual», 14, pp. 350-356.

Recensione a T:1991/2.

2002

1 A. Battaglia, *Il poeta*, in Id., *Dublino. Oltre Joyce*, Unicopli, Milano, pp. 86-90.

Yeats e Dublino.

2 E. Reggiani, *«The Living World for Text». Il viaggio testuale in W. B. Yeats*, in L. Conti Camaiora (ed.), *English Travellers & Travelling*, I.S.U. Università cattolica, Milano, pp. 107-140.

Ristampato in 2004/2.

3 A. Serpieri, *La terra desolata: cenni sulla poesia di W. B. Yeats e T. S. Eliot*, «La Capitanata: rassegna di vita e di studi della Provincia di Foggia. Bollettino d'informazione della Biblioteca provinciale di Foggia», anno 39, n. 11, pp. 145-160.

Analizza *The Magi*, *The Second Coming*, *An Irish Airman Foresees His Death* e *Leda and the Swan*. Ristampato in C:2002/4.

4 A. Serpieri, *La terra desolata. Cenni sulla poesia di W. B. Yeats e T. S. Eliot*, in D. Di Adila, L. Paglia (a cura di), *Novecento. Itinerari scientifici, artistici e letterari del XX secolo*, Società Dante Alighieri, Foggia, pp. 149-164.

Ristampa di 2002/3.

5 C. Gamboz, *Yeats and His Use of Masks for Cuchulain,* «Prospero. Rivista di culture anglo-germaniche», 9, pp. 53-69.

Sull'uso delle maschere nei Cuchulain plays.

6 G. Manganelli, *Incorporei felini. Volume secondo. Recensioni e conversazioni radiofoniche su poeti di lingua inglese (1949-1987)*, a cura di V. Papetti, Storia e Letteratura, Roma.

Contiene: *I simboli assediavano Yeats*, pp. 11-15 (1949/1); *Yeats autobiografico*, pp. 17-20 (1955/4); *Il mago astuto*, pp. 21-24 (1965/8 e 1967/2); *C'è un balcone con vista sul destino*, pp. 25-27 (1973/2A); *Come parla Yeats il poeta teologo*, pp. 29-32 (1984/10); *Il diavolo è passato di qui*, pp. 33-35 (1987/10).

7 T. Pericoli, *I ritratti*, Adelphi, Milano, p. 568.

Ritratto-caricatura di Yeats.

8 M. Rose, *La rinascita del teatro irlandese*, in Ead., *Storia del teatro inglese. L'Ottocento e il Novecento*, Carocci, Roma, pp. 89-96.

9 F. Gasparini, *W. B. Yeats. Il teatro dell'«antica memoria». Con antologia degli scritti teatrali*, Bulzoni, Roma. Collana: «Culture teatrali. 5».

Sulle teorie drammatiche di Yeats e sull'uso della danza. L'antologia (pp. 198-347) comprende 22 scritti.

10 E. Reggiani, *Learned Italian Yeats. Notes Towards a Periodization of Yeats's Italian* Rezeptiongeshichte, «L'analisi linguistica e letteraria», 1-2, pp. 177-199.

Ristampato in traduzione italiana in 2004/2.

2003

1 G. Cerulli, *W. B. Yeats: A Poet and His Discontent*, «Strumenti critici», 18, 1, gennaio, pp. 75-89.

La poesia di Yeats come esempio di «discontent in civilization».

2 C. De Petris, B. Hickey, F. R. Paci, *Uniting Irish Traditions. Introduction*, in P. DeAndrea, V. Tchernikova (eds.), *Roots and Beginnings. Proceedings of the 2nd AISLI Conference*, Cafoscarina, Venezia, pp. 271-275.

3 B. Hickey, *1902*, in P. DeAndrea, V. Tchernikova (eds.), *Roots and Beginnings. Proceedings of the 2nd AISLI Conference*, Cafoscarina, Venezia, pp. 279-284.

4 F. Fantaccini, *'Dear Mariotto'. Lady Gregory and Mario Manlio Rossi*, in P. DeAndrea, V. Tchernikova (eds.), *Roots and Beginnings. Proceedings of the 2nd AISLI Conference*, Cafoscarina, Venezia, pp. 285-294.

5 E. Cotta Ramusino, *William Butler Yeats and Lady Gregory*, in P. DeAndrea, V. Tchernikova (eds.), *Roots and Beginnings. Proceedings of the 2nd AISLI Conference*, Cafoscarina, Venezia, pp. 295-302.

6 M. Randaccio, *Woman as Nation-Mother-Lover in Irish Drama. From Yeats's and Lady Gregory's* Cathleen Ni Houlihan *to Friel's* Molly Sweeney, in P. DeAndrea, V. Tchernikova (eds.), *Roots and Beginnings. Proceedings of the 2nd AISLI Conference*, Cafoscarina, Venezia, pp. 343-350.

6A R. Zucco, *Introduzione* a Giovanni Giudici, *Vaga lingua strana. Dai versi tradotti*, Garzanti, Milano, pp. vii-xxviii.

Su Yeats alle pp. xviii-xx, xxvii.

7 C. De Petris, *Il teatro irlandese da William Butler Yeats a Denis Johnston. La grande stagione dell'Abbey, 1899-1929*, «Quaderni del Premio Letterario 'Giuseppe Acerbi'», Irlanda, 4, 4, pp. 127-134.

8 F. Fantaccini, *William Butler Yeats. Vita e poesia*, «Quaderni del Premio Letterario 'Giuseppe Acerbi'», Irlanda, 4, 4, pp. 71-77.

9 F. Fantaccini, *La letteratura irlandese in Italia*, «Quaderni del Premio Letterario 'Giuseppe Acerbi'», Irlanda, 4, 4, pp. 168-173.

10 G. Serpillo, *Leggere lo spirito del tempo. Poeti e poesia in Irlanda oggi*, «Quaderni del Premio Letterario 'Giuseppe Acerbi'», Irlanda, 4, 4, pp. 58-70.

11 E. Cotta Ramusino, *Roberto Sanesi e William Butler Yeats*, in *Roberto Sanesi e l'arte del tradurre. Atti del Simposio Internazionale 10-11 gennaio 2002*, a cura di T. Kemeny, «Il confronto letterario», Supplemento al numero 39, pp. 129-137.

Su Roberto Sanesi traduttore di Yeats.

12 R. Gandolfi, *Con Yeats: The Masquers*, in Ead., *La prima regista. Edith Craig, fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, Bulzoni, Roma, pp. 81-90.

Sui contatti tra Yeats e Gordon Craig e l'associazione teatrale "The Masquers".

13 E. Ferrieri, *Il teatro irlandese*, in Id., *Sul filo della memoria*, con una nota di B. Benvenuto, Sellerio, Palermo, pp. 116-118.

Apparso originariamente sul «Corriere della sera», 11 novembre 1967. Cfr. 1967/1.

14 V. Radicati, *Yeats, William Butler*, in *L'enciclopedia*, vol. 20: Tras-Z, La Biblioteca di Repubblica, Milano, pp. 765-766.

15 A. L. Johnson, *Linguistic and Structural Patterning in Yeats's* Among School Children, in M. Curreli, F. Ciompi (a cura di), *Many-voicèd fountains. Studi di anglistica e comparatistica in onore di Elsa Linguanti*, ETS, Pisa, pp. 327-347.

16 S. Soncini, *Cathleen ni Houlihan* (p. 124); *La Contessa Cathleen* (p. 172), in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge, G. Davico Bonino, vol. IV, Einaudi, Torino.

17 M. Cataldi, *Cú Chulain*, in *Dizionario dei personaggi letterari*, vol. I, A-F, UTET, Torino, pp. 464-465.

18 C. Pomaré, *Cathleen, Contessa*, n *Dizionario dei personaggi letterari*, vol. I, A-F, UTET, Torino, p. 350.

2004

1 P. Bertinetti, *Il Novecento e le letterature in inglese*, in Id. (a cura di), *Breve storia della letteratura inglese*, Einaudi, Torino, *passim*.

2 E. Reggiani, *The 'Compl[i]mentary Dream', Perhaps. Saggi su William Butler Yeats*, Europrint Publications, Milano.

Volume che raccoglie versioni rivedute e ampliate di 4 saggi precedentemente pubblicati (cfr. 1990/1; 2000/3; 2001/13; 2002/2), un contributo che rielabora due relazioni congressuali, e uno inedito.

3 R. Capoferro, *Antologie e canone letterario. Poesia inglese in Italia dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, in A. Dolfi (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Bulzoni, Roma, pp. 303-322.

Frequenti riferimenti alle traduzioni da Yeats.

4 G. Guzzetta, *Linati Between Ireland, Milan and Europe*, in Id., *Nation and Narration. British Modernism in Italy in the First Half of the Twentieth Century*, Longo, Ravenna, pp. 99-135.

Su Linati traduttore di Yeats.

5 G. Scatasta, *L'importanza di essere un ipocrita felice: maschi, maschere e vestiti*, in M. Pustianaz, L. Villa (a cura di), *Maschilità decadenti. La lunga* fin de siècle, Bergamo University Press/Edizioni Sestante, pp. 221-238.

2005

1 M. Bacigalupo, *Novità su W.B. Yeats. Con testi di Richard Murphy, Seamus Heaney e Jorie Graham*, «Poesia», 190, xviii, gennaio, pp. 46-52.

Report sulla Yeats Summer School di Sligo dell'estate 2004. Cfr. T:2005/1.

2 F. Fantaccini, *«An Italian Philosopher». William Butler Yeats e Mario Manlio Rossi*, in B. Bini (a cura di), *Esercizi di stile. Scritti in onore d Mirella Billi*, Sette città, Viterbo, pp. 113-137.

Sul rapporto Rossi-Yeats. Propone corrispondenza inedita.

3 S. Soncini, *Cathleen ni Houlihan* (p. 124); *La Contessa Cathleen* (p. 172), in R. Alone, G. Davico Bonino (a cura di), *Trame del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino.

Ristampa, con nuovo titolo e in brossura, di 2003/16.

4 F. Ruggieri, *William Butler Yeats (1865-1939)*, in Ead. (a cura di), *Dal Vittorianesimo al Modernismo. La cultura letteraria inglese (1830-1950)*, Carocci, Roma, pp. 268-273.

Il libro propone anche estratti, in lingua inglese, da *Rosa Alchemica*, *Crossways*, *Michael Robartes and the Dancer*, *The Tower*, *The Winding Stair and Other Poems*.

5 *Dizionario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Bompiani, Milano. 12 volumi.

Edizione rivista e aggiornata di 1983/8. Propone:
- *Autobiografie*, D. Borgogni, vol. 1, pp. 712-13;
- *Cigni selvatici a Coole (I)*, N. D'Agostino, vol. 2, p. 1557;
- *Contessa Cathleen (La)*, A. Camerino, vol. 2, p. 1883;
- *Deirdre*, A. Camerino, vol. 3, p. 2240;
- *Elmetto verde e altre poesie (L')*, Laffont, vol. 3, p. 2914;
- *Nei sette boschi*, N. D'Agostino, vol. 6, p. 5953;
- *Poesie complete di W.B. Yeats*, M. L. Astaldi, vol. 7, pp. 7026-28;
- *Poesie di W.B. Yeats*, A. Camerino, vol. 7, p. 7288;
- *Poverella (La)*, G. Pioli, vol. 7, pp. 7404-05;
- *Responsabilità*, N. D'Agostino, vol. 8, p. 8074;
- *Terra del desiderio del cuore (La)*, G. Pioli, vol. 10, pp. 10143-44;
- *Torre (La)*, D. Pasolini, vol. 10, 10259;
- *Vento tra le canne (Il)*, A. Camerino, vol. 10, p. 10739;
- *Visione (Una)*, D. Borgogni, vol. 10, pp. 10920-21.

A partire dal gennaio 2006 questa nuova edizione è stata proposta in edicola come supplemento settimanale al «Corriere della sera».

6 P. Boitani, *Soltanto le parole sono un bene sicuro*, in William Butler Yeats, *L'opera poetica*, trad. di A. Mariani, commento di A. L. Johnson, saggio introduttivo e cronologia di P. Boitani, Mondadori, Milano, pp. xi-cxii. Collana: «I Meridiani».

Alle pp. cxv-clvi *Cronologia*; p. clvii *Avvertenza dell'editore*; pp. clviii-clix *Nota del traduttore;* pp. clx-clxii *Nota all'edizione e al commento*; pp. 947-1558 *Commento e note*; pp. 1559-1586 *Bibliografia*. Cfr. T:2005/7.

– – –

Di datazione incerta, probabilmente fine anni Settanta, il volume di Rosalba Spinalbelli, *W.B. Yeats: Formazione di un artista come poeta e drammaturgo*, Centro Stampa "Lo scarabeo", Bologna, pp. 40. La pubblicazione è chiaramente di tipo concorsuale. La copia consultabile presso la Biblioteca Nazionale di Roma non riporta in frontespizio, come invece d'uso, la data «d'inventario». Ogni tentativo di rintracciarla è stato, ovviamente,

vano. Nelle parole di Spinalbelli, il libro si propone come una guida che aiuti il lettore «ad individuare, con continue correzioni e riorganizzazioni del percorso, le tappe più significative della formazione del letterato».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

La bibliografia è suddivisa in tre sezioni e comprende solo i testi, le opere e i contributi critici utilizzati per la stesura di questo lavoro. Non comprende, ovviamente, le traduzioni, le introduzioni, le prefazioni, i contributi critici già elencati nella «Bibliografia delle traduzioni e della critica yeatsiana in Italia 1905-2005» (cfr. 3.2).

La prima riporta in ordine cronologico le opere e le raccolte delle lettere di William Butler Yeats. Per una bibliografia completa delle opere di Yeats si rimanda al volume di Allen WADE (vedi qui, *2. Critica yeatsiana*), un'edizione aggiornata del quale, curata da Colin Smythe, è in preparazione per i tipi della Oxford University Press.

La seconda è dedicata alla critica yeatsiana, ed è organizzata alfabeticamente. Dati sulla enorme quantità di *secondary material* su Yeats sono stati raccolti da K. P. S. JOCHUM (vedi qui, *2. Critica yeatsiana*), il quale annualmente ne propone l'aggiornamento su *Yeats: An Annual of Criticism and Textual Studies* (a partire dal vol. 8, 1990).

L'ultima sezione include, in ordine alfabetico, i testi, le opere e i contributi critici di e sugli altri autori studiati o citati in questo lavoro.

1. Opere di William Butler Yeats

The Vision of O'Sullivan the Red, «The New Review», April 1896, pp. 403-406.

Plays and Controversies, Macmillan, London 1923.

A Vision, Werner Laurie, London 1925.

Introduction, in *The Oxford Book of Modern Verse 1895-1935*, chosen by W. B. Yeats, Clarendon Press, Oxford 1936, pp. v-xlii.

On the Boiler, Cuala Press, Dublin 1938.

W.B. Yeats and T. Sturge Moore. Their Correspondence 1901-1937, ed. by U. Bridge, Routledge & Kegan Paul, London 1953.

The Letters of W.B. Yeats, ed. by A. Wade, Rupert Hart-Davis, London 1954.

The Senate Speeches of W.B. Yeats, ed. by D. R. Pearce, Faber & Faber, London 1960.

Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, ISBN 978-88-8453-973-1 (online), ISBN (online) 978-88-8453-973-1, 2009 Firenze University Press.

Essays and Introductions, Macmillan, New York 1961.
A Concordance to the Poems of W.B. Yeats, comp. by S. Maxfield Parrish, James Allan Painter, Cornell University Press, Ithaca (N.Y.) 1963.
Modern Ireland: An Address to American Audiences, 1932-1933, ed. by C. Bradford, «The Massachussetts Review», 5, 1964, pp. 250-264.
The Variorum Edition of the Poems of W.B. Yeats, ed. by P. Allt, R. K. Alspach, Macmillan, London 1966.
Uncollected Prose 1: 1866-1896, ed. by J. P. Frayne, Columbia University Press, New York 1970.
A Concordance to the Plays of W.B. Yeats, comp. by E. Domville, Cornell University Press, Ithaca (N.Y.) 1972.
Memoirs, ed. by D. Donoghue, Macmillan, London and Basingstoke 1972
Explorations (1962), selected by Mrs. W. B. Yeats, Collier, New York 1973.
Uncollected Prose 2: 1897-1939, ed. by J. P. Frayne, C. Johnson, Macmillan, London 1975.
Collected Plays (1934), Macmillan, London and Basingstoke 1977.
Autobiographies (1955), Macmillan, London and Basingstoke 1980.
The Secret Rose. Stories by W.B. Yeats. A Variorum Edition, ed. by P. L. Marcus, W. Gould, M. Sidnell, Cornell University Press, Ithaca-London 1981.
The Collected Letters of W. B. Yeats, Clarendon Press, Oxford 1986- (vol I: 1865-1895, ed. by J. Kelly, E. Domville, 1986; vol. II: 1896-1900, ed. by W. Gould, J. Kelly, D. Toomey, 1997; vol. III: 1901-1904, ed. by J. Kelly, R. Schuchard, 1994; vol. IV: 1905-1907, ed. by J. Kelly, R. Schuchard, 2005).
Prefaces and Introductions, ed. by W. H. O'Donnell, Macmillan, Basingstoke 1988.
Letters to the New Island, ed. by G. Bornstein, H. Witemeyer, Macmillan, New York 1989.
Mythologies (1959), Macmillan, London and Basingstoke 1989.
A Vision and Related Writings, ed. by A. N. Jeffares, Arena, London 1990.
"The Irish National Theatre": An Uncollected Address, ed. by D. R. Clark, «Yeats Annual», 8, 1991, pp. 144-155.
The Collected Poems of W. B. Yeats. A New Edition, ed. by R. J. Finneran, Macmillan, Basingstoke 1993.
Selected Plays, ed. by R. Allen Cave, Penguin Books, Harmondsworth 1997.
Autobiographies, ed. by W. H. O'Donnell, D. N. Archibald, Scribner, New York 1999.

2. Critica yeatsiana

Antonielli Arianna, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, Firenze University Press, Firenze 2009.

Archibald Douglas N., *The Words Upon the Window-Pane and Yeats's Encounter with Jonathan Swift*, in R. O'Driscoll, L. Reynolds (eds.), *Yeats and the Theatre*, Macmillan, London 1975, pp. 179-214.

Billingheimer Rachel V., *Wheels of Eternity. A Comparative Study of William Blake and William Butler Yeats*, Gill & Macmillan, Dublin 1990.

Bornstein George, *Yeats's Romantic Dante*, in S. McDougal (ed.), *Dante Among the Moderns*, University of North Carolina Press, Chapel Hill and London 1985, pp. 11-37.

Bushrui Suheil, Prentki Tim (eds.), *An International Companion to the Poetry of W.B. Yeats*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1989.

Clark David R., *W.B. Yeats and the Theatre of Desolate Reality* (1965), Catholic University of America Press, Washington (D. C.) 1993.

Corkery Daniel, *Synge and Anglo-Irish Literature*, Cork University Press, Cork 1931.

Ellis Steve, *W.B. Yeats and Dante's Mask*, in Id., *Dante and English Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, pp. 140-170.

Finneran Richard J., Mills Harper George, Murphy William M. (eds.), *Letters to W.B. Yeats*, 2 vols., Macmillan, London 1977.

Flannery James W., *W.B. Yeats and the Idea of a Theatre* (1976), Yale University Press, New Haven and London 1989.

Flannery Mary C., *Yeats and Magic: The Earlier Works*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1977.

Foster Roy, *W.B. Yeats. A Life. I: The Apprentice Mage*, Oxford University Press, Oxford 1997.

––, *W.B. Yeats. A Life. II: The Arch-Poet*, Oxford University Press, Oxford 2003.

Freyer Grattan, *W.B. Yeats and the Anti-Democratic Tradition*, Gill and Macmillan, Dublin 1981.

Garcez Ghirardi Pedro, *A Renascença literária italiana vista por Yeats: notas sobra uma evoluçao de perspectivas*, «Lingua e Literatura», XV, 18, 1990, pp. 115-129.

Gibson Matthew, *Yeats, Kant and Giovanni Gentile: the Single Gyre of Time and Space*, «Yeats Annual», XV, 2002, pp. 313-325.

Harris Daniel A., *Yeats, Coole Park & Ballylee*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1974.
Hone Joseph, *W.B. Yeats 1865-1939* (1962), Macmillan, Basingstoke 1989.

Jeffares A. Norman, Knowland A. S., *A Commentary on the Collected Plays of W.B. Yeats*, Macmillan, London 1975.
Jeffares A. Norman, *Yeats: Man and Poet*, Routledge and Kegan Paul, London 1949.
–– (ed.), *W.B. Yeats. The Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul, London 1977.
––, *A New Commentary on the Poems of W.B. Yeats*, Macmillan, Basingstoke 1984.
––, *W.B. Yeats. A New Biography* (1988), Arena, London 1990.
Jochum K. P. S., *W.B. Yeats. A Classified Bibliography of Criticism*, 2nd edition, revised and enlarged, University of Illinois Press, Urbana & Chicago 1990.
–– (ed.), *The Reception of W.B. Yeats in Europe*, Continuum Press, London-New York 2006.

Keen P. William, *In the Hands of the Saints: Yeats and the Early Tuscan Painters*, «Topic: A Journal of the Liberal Arts», 53, 2003, pp. 39-62.
Kosok Heinz, *Yeats in Germany*, in A. Norman Jeffares (ed.), *Yeats the European*, Colin Smythe, Gerrards Cross 1989, pp. 258-271.

Lewis Gifford, *The Yeats Sister and the Cuala*, Irish Academic Press, Dublin 1994.

Macrae Alasdair D. F., *W.B. Yeats. A Literary Life*, Gill and Macmillan, Dublin 1995.
McCready Sam, *A William Butler Yeats Encyclopedia*, Alwych Press, London 1997.
Mills Harper George, *Yeats and the Occult*, Macmillan, London 1975.
Moore Virginia, *The Unicorn. William Butler Yeats's Search for Reality*, Macmillan, New York 1954.

Ó Ceallacháin Éanna, *'Non qui scuola di canto': Montale's Late Versions of Yeats*, «Italian Studies», 50, 1995, pp. 72-85.
O'Neill Patrick, *Ireland and Germany. A Study in Literary Relations*, Peter Lang, New York-Berne-Frankfurt am Main 1985.
O'Shea Edward, *A Descriptive Catalogue of W.B. Yeats's Library*, Garland, New York and London 1985.
Oshima Shotaro, *W. B. Yeats and Japan*, Hokuseido Press, Tokyo 1965.

Raine Kathleen, *Yeats the Initiate*, Dolmen Press, Mountrath 1986.
Rossi Mario Manlio, *Yeats and Philosophy*, «Cronos», 1, 3, 1947, pp. 19-24.

Saddlemeyer Ann, *Becoming George. The Life of Mrs W.B. Yeats*, Oxford University Press, Oxford 2003.
Stanley Margaret, *W.B. Yeats et la France*, thèse de Doctorat, 3me cycle, Université de Lille III, 1977.
Stein Arnold, *Yeats: A Study in Recklessness*, «Sewanee Review», 57, 1949, pp. 603-626.
Supheert Roselinde, *Yeats in Holland. The Reception of the Work of W.B. Yeats in the Netherlands Before World War Two*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1995.

Torchiana Donald T., *Among School Children and the Education of the Irish Spirit*, in A. Norman Jeffares, K. G. W. Cross (eds.), *In Excited Reverie. A Centenary Tribute to Willliam Butler Yeats 1865-1939*, Macmillan, London 1965, pp. 123-150.
––, *Yeats and Croce*, «Yeats Annual», 4, 1986, pp. 3-11.
––, *W.B. Yeats and Georgian Ireland* (1966), Catholic University of America Press, Washington (D. C.) 1992.

Vassallo Peter, *T.S. Eliot, W.B. Yeats and the Dantean 'familiar compound ghost' in* Little Gidding, «Journal of Anglo-Italian Studies», 6, 2001, pp. 243-249.

Wade Allan, *A Bibliography of the Writings of W. B. Yeats* (1951), 3rd edition, rev. and ed. by R. K. Alspach, Hart-Davis, London 1961.
Whitaker Thomas R., *Swan and Shadow. Yeats's Dialogue with History* (1969), Catholic University of America Press, Washington (D. C.) 1989.
Wilson Frank A. W., *Yeats's Iconography*, Gollancz, London 1960.

3. Altri testi

Altieri Biagi Maria Luisa, *Didattica dell'italiano*, Bruno Mondadori, Milano 1978, pp. 62-63.
Amoroso Giuseppe, *Lucio Piccolo figura d'enigma*, Scheiwiller, Milano 1988.

Bacigalupo Massimo, *Il filo rosso della malinconia*, «Poesia», ix, 101, 1996, pp. 4-7.
Barile Laura, *Bibliografia montaliana*, Mondadori, Milano 1977.
––, *Adorate mie larve. Montale e la poesia anglosassone*, Il Mulino, Bologna 1990.

Beckett Samuel, *Dante ... Bruno. Vico ... Joyce* (1928), in S. Beckett *et al.*, *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, New Directions, New York 1972, pp. 3-22.
Berardinelli Alfonso, *La musa umile* (1981), in *Appendice* a Giovanni Giudici, *Poesie 1953-1990*, vol. 2, Garzanti, Milano 1991, pp. 500-507.
Bertoni Alberto, *Simmetrie del disordine*, «Hortus. Rivista di poesia e arte», 18, 1995, pp. 33-48.
Benjamin Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti* (1955), introd. e trad. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1976.
Bigongiari Piero, *Altri dati per la storia di Montale* (1949), in M. Forti (a cura di), *Per conoscere Montale* (1985), Mondadori, Milano 1995.

Cambon Glauco, *Montale sull'ultima spiaggia. Pagine di Diario*, in S. Campailla, C. F. Goffis (a cura di), *La poesia di Eugenio Montale*, Le Monnier, Firenze 1984, pp. 335-356.
Castiglione Baldassarre, *The Book of the Courtier*, trans. by L. E. Opdycke, Duckworth, London 1902.
––, *Il libro del Cortegiano*, in C. Cordié (a cura di), *Opere di Baldassarre Castiglione, Giovanni della Casa e Benvenuto Cellini*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, pp. 5-361.
Cederna Camilla, *Il barone incantato*, «L'espresso», 29 aprile 1962, pp. 17-19.
Croce Benedetto, *Philosophy of the Practical*, trans. by D. Ainslie, Macmillan, London 1913.
––, *The Philosophy of Giambattista Vico*, trans. by R. G. Cullingwood, Howard Latimer, London 1913.
––, *What is Living and What is Dead in the Philosophy of Hegel*, trans. by D. Ainslie, Macmillan, London 1915.
––, *Contributo alla critica di me stesso*, in Id., *Etica e politica*, prima edizione, Laterza, Bari 1931, pp. 354-411.
––, *La filosofia di Giambattista Vico*, III edizione riveduta, Laterza, Bari 1933.
––, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Laterza, Bari 1947.
––, *Logica come scienza del concetto puro* (1905), Laterza, Bari 1964.
––, *Saggio su Hegel* (1920), Laterza, Bari 1967.

Dante, *La vita nuova*, a cura di T. Casini (1885), presentazione di C. Segre, Sansoni, Firenze 1962.
––, *Il Convivio*, a cura di M. Simonelli, Pàtron, Bologna 1966.
––, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Einaudi, Torino 1975.
Dasenbrock Reed Way, *Imitating the Italians: Wyatt, Spenser, Synge, Pound, Joyce*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1991.
Della Torre Arturo, *Carlo Linati*, Pietro Cairoli, Como 1972.

––, *Linati anglista e traduttore*, in C. Linati, *Antologia degli scritti*, a cura di A. della Torre, Boni, Bologna 1980, pp. 193-201.
De Loyola Ignacio, *Esercizi spirituali*, a cura di G. Giudici, Mondadori, Milano 1984.
Del Teglio Carlo, *Linati traduttore*, «La provincia», 6 ottobre 1968, p. 3.
De Sua William J., *Dante into English*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1964.
De Zordo Ornella, *Un "respiro del mare": Luigi Berti e la letteratura angloamericana*, «Paragone. Letteratura», XLII, n.s., 30 (502), dicembre 1991, pp. 68-76.
Dolfi Anna, *Variazioni sui maestri di canto. Su Montale, la traduzione e la poesia*, *Montale tradotto dai poeti*, «Semicerchio», XVI-XVII, n.s., 1997, pp. 17-24.
Dunne John William, *An Experiment with Time* (1927), Faber, London 1934.

Ellis Steve, *Dante and English Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.

Fano Franco, *Lyrica Nova*, «Il convegno», I, 1, 1920, pp. 99-101.
Ferrata Giansiro, *Poesia e Verbo Essere* (1966), in *Appendice* a G. Giudici, *Poesie 1953-1990*, vol. 1, Garzanti, Milano 1991, pp. 457-461.
Forgacs David, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)* (1990), trad. di E. Alessandrini, Il Mulino, Bologna 1992.
Frye Northrop, *Cycle and Apocalypse in Finnegans Wake*, in D. P. Verene (ed.), *Vico & Joyce*, State University of New York Press, Albany 1987, pp. 3-14.

Gentile Giovanni, *La riforma dell'educazione. Discorsi ai maestri di Trieste*, Laterza, Bari 1920.
––, *Opere filosofiche*, a cura di E. Garin, Garzanti, Milano 1991.
Gilmour David, *The Last Leopard. A Life of Giuseppe di Lampedusa*, Quartet, London 1988.
Giudici Giovanni, *Fiori d'improvviso*, Ed. del Centenario, Roma 1953.
––, *Autobiologia*, Mondadori, Milano 1969.
––, *Addio, proibito piangere e altri versi tradotti (1955-1980)*, Einaudi, Torino 1982.
––, *Eugenio Onieghin di Aleksandr Puškin in versi italiani* (1975), pref. di G. Folena, Garzanti, Milano 1983.
––, *Tradurre poesia: per passione e su commissione*, in Accademia Biella Cultura (a cura di), *Tradurre i poeti*, Crocetti, Milano 1988, pp. 47-52.
––, *Da un'officina di traduzioni*, in F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Guerini e Associati, Milano 1989, pp. 81-91.
––, *Poesie 1953-1990*, 2 voll., Garzanti, Milano 1991.
––, *Andare a piedi in Cina. Racconto sulla poesia*, E/O, Roma 1992.

––, *Quanto spera di campare Giovanni*, Garzanti, Milano 1993.
––, *Per forza e per amore. Critica e letteratura (1966-1995)*, Garzanti, Milano 1996.
––, *Empie stelle* (1993-96), Garzanti, Milano 1996.
––, *A una casa non sua. Nuovi versi tradotti (1955-1995)*, postfazione di M. Bacigalupo, Mondadori, Milano 1997.
––, *I versi della vita*, a cura di R. Zucco, Mondadori, Milano 2000.
––, *Vaga lingua strana. Dai versi tradotti*, Garzanti, Milano 2003.
Gregory Lady Augusta, *Coole*, Cuala Press, Dublin 1931.
––, *Sir Hugh Lane*: *His Life and Legacy*, foreword by J. White, Colin Smythe, Gerrards Cross 1973.
––, *The Journals. Volume 2: Books 30-44*, ed. by D. J. Murphy, with an afterword by C. Smythe, Colin Smythe, Gerrards Cross 1987.
Grignani Maria Antonietta, *La firma stilistica di Montale traduttore*, «Autografo», V, n.s., 15 ottobre 1988, pp. 3-20.
––, *Montale, Praz e la cultura europea: dalla Francia all'Inghilterra,* in M. A. Grignani, R. Luperini (a cura di), *Montale e il canone poetico del novecento*, Laterza, Roma-Bari 1998, pp. 165-188.
Guarrera Carlo, *La quattro stagioni di Lucio Piccolo*, Sicania, Messina 1991.

Hone Joseph, Rossi Mario Manlio, *George Berkeley: His Life, Writings and Philosophy*, Faber and Faber, London 1931.

Incontro con Enzo Ferrieri, Università degli Studi di Pavia, Pavia 1991.

Johnson Anthony L., *Interview with Eugenio Montale*, «Littack», 3, 3, July 1975, pp. 220-226.

Lanza Tomasi Gioacchino, *Premessa* a *Tre saggi da* Le opere e i giorni, in Tomasi di Lampedusa, *Opere*, Mondadori, Milano 1995, pp. 453-458.
Linati Carlo, *Memorie a zig-zag*, Buratti, Torino 1929.
––, *Lombardia e Irlanda sorelle senza saperlo*, «Corriere d'informazione», 12-13 aprile 1949, p. 2.
Lonardi Gilberto, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in Id., *Il vecchio e il giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980, p. 144-163.
––, *Piccolo, Montale e l'agone*, «Studi novecenteschi», XV, 35, giugno 1988, pp. 125-142.
Lupo Cesira, *Eugenio Montale e la letteratura inglese*, «ACME», XV, I-II, gennaio-agosto 1962, pp. 45-56.
––, *Eugenio Montale e la letteratura americana*, «Studi americani», 9, 1963, pp. 467-488.

Macrì Oreste, *Lo "sprung rhythm" nella poesia di Montale*, «Studi italiani», 55, 1991, pp. 95-109.

Marcenaro Giuseppe, *Un'amica di Montale. Vita di Lucia Rodocanachi*, Camunia, Milano 1991.

Mazzullo Concetta, *O'Brien and Calvino: Between "Lightness" and "Heaviness"*, in C. de Petris, J. Ellis D'Alessandro, F. Fantaccini (eds.), *The Cracked Looking-glass. Contributions to the Study of Irish Culture*, Bulzoni, Roma 1999, pp. 185-204.

McDougal Stuart (ed.), *Dante Among the Moderns*, University of North Carolina Press, Chapel Hill and London 1985.

Mengaldo Pier Vincenzo, *Poeti italiani del Novecento* (1978), Mondadori, Milano 1983.

––, *Aspetti delle versioni poetiche di Solmi* (1982), in Id., *La tradizione del Novecento*, nuova serie, Vallecchi, Firenze 1987.

––, *Montale critico di poesia*, in M. A. Grignani, R. Luperini (a cura di), *Montale e il canone poetico del Novecento*, Laterza, Bari-Roma 1998, pp. 213-239.

Montale Eugenio, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini, G. Contini, Einaudi, Torino 1980.

––, *Prose e racconti*, a cura e con introd. di M. Forti, Mondadori, Milano 1995.

––, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996.

–– *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, II tomi, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996.

––, *Perché voi mi dite: poeta?*, «Leggere», IX, 85, 1996, pp. 55-72.

Musatti Maria Pia, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, «Strumenti critici», 41, 1980, pp. 122-148.

Nocera Avila Carmela, *Tradurre* Il Cortegiano. The Courtyer *di Sir Thomas Hoby*, Adriatica, Bari 1992.

Pacchiano Giovanni, *Fantasmi di nebbia*, in S. Solmi, *Opere. Volume primo. Poesie, meditazioni e ricordi. Tomo secondo: Meditazioni e ricordi*, a cura di G. Pacchiano, Adelphi, Milano 1983, pp. 365-382.

––, *Ricordo di Sergio Solmi*, in Id. (a cura di), Sergio Solmi, *Opere. Volume primo. Poesie, meditazioni e ricordi. Tomo primo: Poesie e versioni poetiche*, Adelphi, Milano 1983, pp. 305-322.

––, *Giovinezza fervida e indecisa*, in S. Solmi, *Opere. Volume terzo. La letteratura italiana contemporanea. Tomo primo: Scrittori negli anni*, a cura di G. Pacchiano, Adelphi, Milano 1992, pp. 609-624.

––, *Lettore d'Europa*, in S. Solmi, *Opere. Volume terzo. La letteratura italiana contemporanea. Tomo secondo: Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, a cura di G. Pacchiano, Adelphi, Milano 1992, pp. 687-704.

Pagetti Carlo, *La fortuna di Swift in Italia*, Adriatica, Bari 1971.

Palumbo Sergio, *I Piccolo di Calanovella. Magia e poesia*, introd. di B. Parodi, fotografie di G. Fiorentino, Novecento, Palermo 2001.

Papetti Viola, *Manganelli e gli inglesi*, «Nuovi argomenti», 1-2, V serie, gennaio-giugno, 1998, pp. 356-365.
Pater Walter, *Studies in the History of the Renaissance* (1873), introd. by A. Symons, The Modern Library, New York s. d.
Piccolo Lucio, *Canti barocchi e altre liriche*, prefazione di Eugenio Montale, Mondadori, Milano 1956.
––, *Gioco a nascondere, Canti barocchi e altre liriche* (1960), Mondadori, Milano 1967.
––, *Plumelia*, Scheiwiller, Milano 1967.
––, *La seta e altre poesie inedite e sparse*, a cura di G. Musolino, G. Gaglio, Scheiwiller, Milano 1984.
––, *Il raggio verde e altre poesie inedite*, a cura di G. Musolino, Scheiwiller, Milano 1993.
––, *L'esequie della luna e alcune prose inedite*, a cura di G. Musolino, Scheiwiller, Milano 1996.
––, *Canti barocchi e Gioco a nascondere*, con un saggio di V. Consolo, Scheiwiller, Milano 2001.
––, *Plumelia, La seta, Il raggio verde e altre poesie*, con pref. di P. Gibellini, Scheiwiller, Milano 2001.

Reynolds Mary, *Joyce and Dante: The Shaping Imagination*, Princeton University Press, Princeton 1981.
––, *The City of Vico, Dante and Joyce*, in D. P. Verene (ed.), *Vico & Joyce*, State University of New York Press, Albany 1987, pp. 110-122.
Ronsisvalle Vanni, *Il favoloso quotidiano. Sceneggiatura e script del film TV su Lucio Piccolo*, «Galleria», 3-4, 1979, pp. 71-95.
Rossi Lea, *Biografia e operosità di Mario Manlio Rossi*, «Bollettino storico reggiano», VII, 24, gennaio 1974, pp. 5-61.

Satta Centanin Antonello, *Mistero, distanza e sardine sott'olio: teoria e pratica della traduzione in Giovanni Giudici*, «Hortus. Rivista di poesia e arte», 18, 1995, pp. 99-110.
Savoca Giuseppe, *Concordanza di tutte le poesie di Eugenio Montale*, 2 voll., Olschki, Firenze 1987.
Singh Ghanshyam, *Montale e la poesia inglese*, in S. Campailla, C. F. Goffis (a cura di), *La poesia di Eugenio Montale*, Le Monnier, Firenze 1984, pp. 205-220.
Smythe Colin, *A Guide to Coole Park, Co. Galway, Home of Lady Gregory* (1973), Colin Smythe, Gerrards Cross 1983 (II edition, revised and enlarged).
Solmi Sergio, Fruttero Carlo, *Le meraviglie del possibile*, Einaudi, Torino 1959.
Solmi Sergio, *La salute di Montaigne*, Ricciardi, Milano-Napoli 1952.

––, *Saggio su Rimbaud*, Einaudi, Torino 1974.
––, *Studi e nuovi studi leopardiani*, Ricciardi, Milano-Napoli 1975.
––, *Il pensiero di Alain* (1930), Nistri-Lischi, Pisa 1976.
––, *La luna di Laforgue e altri scritti di letteratura francese*, Mondadori, Milano 1976.
––, *Saggio sul fantastico. Dall'antichità alle prospettive future* (1971), Einaudi, Torino 1978.
––, *Opere. Volume primo. Poesie, meditazioni e ricordi. Tomo primo: Poesie e versioni poetiche*, a cura di G. Pacchiano, Adelphi, Milano 1983.
––, *Opere. Volume primo. Poesie, meditazioni e ricordi. Tomo secondo: Meditazioni e ricordi*, a cura di G. Pacchiano, Adelphi, Milano 1983.
––, *Opere. Volume terzo. La letteratura italiana contemporanea. Tomo* primo: *Scrittori negli anni*, a cura di G. Pacchiano, Adelphi, Milano 1992.
––, *Opere. Volume terzo. La letteratura italiana contemporanea. Tomo secondo: Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, a cura di G. Pacchiano, Adelphi, Milano 1992.
Stella Angelo (a cura di), *"Il convegno" di Enzo Ferrieri e la cultura europea dal 1920 al 1940*, Università degli Studi di Pavia, Pavia 1991.
Symons Arthur, *The Symbolist Movement in Literature* (1899), introd. by R. Ellmann, Dutton, New York 1956.

Talbot George, *Montale's "Mestiere Vile". The Elective Translations from English of the 1930s and 1940s*, Irish Academic Press, Dublin 1995.
Tedesco Natale, *Lucio Piccolo*, Pungitopo, Marina di Patti 1986.
–– (a cura di), *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*, Pungitopo, Marina di Patti 1990.
–– (a cura di), *Lucio Piccolo – Giuseppe Tomasi: le ragioni della poesia le ragioni della prosa*, Flaccovio, Palermo 1999.
Tomasi di Lampedusa Giuseppe, *Opere*, introduzioni e premesse di G. Lanza Tomasi, Mondadori, Milano 1995.
Tribute to Hugh Lane, Cork University Press, Cork 1961.

Verene Donald Philip, *Vico as Reader of Joyce*, in Id. (ed.), *Vico & Joyce*, State University of New York Press, Albany 1987, pp. 222-231.
Vico Giambattista, *La Scienza Nuova Prima* (1725), Laterza, Bari 1968.
Vitello Andrea, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio, Palermo 1987.

Walton Litz A., *Vico and Joyce*, in G. Tagliacozzo, H. V. White (eds.), *Giambattista Vico: An International Symposium*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1969, pp. 123-144.

Zucco Rodolfo, *Bibliografia della critica su Giovanni Giudici*, «Hortus. Rivista di poesia e arte», 18, 1995, pp. 149-171.

INDICE DEI NOMI

Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, ISBN 978-88-8453-973-1 (online), ISBN (online) 978-88-8453-973-1, 2009 Firenze University Press.

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA MODERNA
COORDINAMENTO EDITORIALE
Opere pubblicate

I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Filologia Moderna e prodotti dal suo Laboratorio editoriale OA

Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)

Rita Svandrlik (a cura), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)

Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008. (Strumenti per la didattica e la ricerca)

Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna)